الإيقاع فى الشعر العربى

(شوقى نموذجاً)

دكتور
محمود عسران
دكتوراه في الأدب العربى
كلية الآداب جامعة الإسكندرية

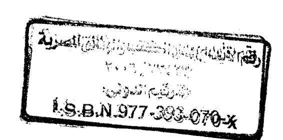
٢٠٠٧

مكتبة بستان المعرفة
طباعة ونشر وتوزيع الكتب
كفر الدوار- الحدائق بجوار نقابة التطبيقيين
☎ : ٠٤٥/٢٢٢٤٢٢٨ & ١٢١١١٥١٢٣٧.

العنوان الإيقاع فى الشعر العربى (شوقى نموذجا)
اسم المؤلف د. محمـــود عســـران محمـد
رقم الإيداع /٢٠٠٦
الترقيم الدولى I.S.B.N ٩٧٧-٣٩٣- -
الناشر مكتبة بستان المعرفة

كفر الدوار ـ الحدائق ـ ٦٧ ش الحدائق بجوار نقابة التطبيقيين
☎: ٠٤٥/٢٢٢٤٢٢٨ الإسكندرية ٠١٢٣٥٣٤٨١٤&٠١٢١١٥١٢٣٧
Email: bostan_ elma٣rafa @ yahoo.com

جميع حقوق الطبع محفوظة
ولا يجوز طبع أو نشر أو تصوير أو إنتاج هذا المصنف أو اى جزء منه بأية صورة من الصور بدون تصريح كتابى مسبق.



الإيقاع فى الشـعر العربى
(شـوقى نموذجاً)



مُقَدِّمَة

مُقَدِّمَة

إذا كان لى خير فى الحديث فخير ما أبدأ به أن

بسم الله الرحمن الرحيم

{ رب اشرح لى صدرى ويسر لى أمرى واحلل عقدة من لسانى يفقهوا قولى }

صدق الله العظيم

أما بعد

فإنى أحمد الله حمداً أزدلف به إلى رضاه، وأستجدى به فيض هداه، رفدنى عيلما متحت منه فأمهى بيانا، واستغديته مدنفا معموداً، فسجم علىَّ ما يوعث عن شكره لسانى، وينيص عن روزه جنانى، فألزمنى بابه خافضا جناح ذلى، مرطبا سويداء فؤادى بصادق شكره ودائم ذكره.

وأصلى وأسلم صلاة وسلاماً باقيين أبدا – دائمين أبدا، عدد من خلق الله ومن قدَّر، ومن آمن به من عباده ومن كفر، ومن جحد فضله منهم ومن شكر، على من فاكه اسمه حُوَّتىَّ صغيرا، وشفنى إليه الوجد كبيرا، سيدنا محمد النبى الأمى، بَلَغَ فبَلَغ، ونَبَأَ فنبغ وقال صدقا ■ إن من البيان لسحرا ■ وقد كان، ■ وإن من الشعر لحكمة ■ وقد كان – فصل اللهم عليه أفضل وازكى وأتم وانمى وأجل وأبقى صلاة صليتها على صفوة أنبيائك وخالصة ملائكتك، إنك حميد مجيد.

وبعد..........

فإن دراسة البنية الإيقاعية فى الشعر العربى إنما ترجع فى أساسها البعيد إلى غوص القائم بها فى لجج طوامس استكناها لشيت خامة تكتنز حيوية ناطقة، وتنطمر على نبض صادق، ذلك أن النص ليس مجرد تنميق لأحرف، ولا جمعا لأصوات يحتويها كتاب، إنما هو بمعنى المعنى، لا بمعنى المبنى يكون، وبخصوصية التصوير تتحقق هويته، وتبدو معالمه، فينثال توقيعا خالداً ومعانى مبتدعة.

وما الإيقاع فى الشعر سوى تلك الفاعلية التى تسرى نغما متآلفا، يتحقق المراد منه عندما يجد لذاته سبيلا إلى نفس القارئ، نضبط من هذا النغم ما ظهر، أما ما خفى، فإنه روح تسرى داخل العمل متحكمة فى بنائه النصى، روح نحسها ولا نقدر على وصفها، إذ إنها طاقات لغوية متفجرة فى آليات صوتية متراسلة، متواشجة، منتجها نغم ينبض بالانفعال فيضخ الأحاسيس المرهفة فى أوردة الأصوات المتماهية مع المعنى المبتغى، والهدف المتغيا.

أو هو : تسخير إمكانات اللغة الصوتية التى تتناغم مع بعضها البعض تساويا وتناسبا على السواء، لإحداث لون من الانسجام والتماهى، يرضخ النفس، فتئن تمتعا، أو يثيرها، فتشده تعجبا بلون من عدم التناسب — ليس تلاعبا — إنما تجنبا لرتابة يأباها الطبع القويم.

وإمكانات اللغة تلك تضيق بها الأثواب فتتخذ بعضها عماداً، وبعضها سناداً، فتتأنق تارة، وتتألق أخرى بين تطابق وتنافر متلاعبة بنغمات تسمع خافتة حينا وبارزة آخر، جوهرية حينا، وثانوية آخر، وبين الحالين ما ينم عن تأبى الإيقاع فى الشعر على القيود، وتعاليه على غلظة المواثيق.

والإيقاع الشعرى نبت متجدد، وظل ممتد، وثمر مختلف طعمه، ذلك لامتلاكه الدائم معطيات التشكل، مما يجعله جديداً كل آن، آسراً كل حين، لا تكاد تتطابق صورة منه فى نص شاعر، مع صورة منه فى نص له آخر، مهما تعددت عناصر الاشتراك بين النصين، وذلك لأن العملية الإبداعية إنما تخضع فى الأساس لتماوجات الانفعال التى يتقاسمها ضدان : مد وجزر، بناء وإضافة، بناء على غرار ما سَبَقَ به أو سُبِق، وإضافة يغوص لها لججا فيَزّج أو يلج ليكون أو لا يكون.

من مجموع ما سبق تجلت صعوبة دراسة الإيقاع فى شعرنا العربى وبخاصة فى مدونة كبيرة كتلك التى تركها لنا شوقى خلاصةً لتصوفه الروحى النبيل وتبتله فى محراب فنه، وغوصه الدائم فى أعمال ذاته وأغوار ذهنه، واندماجه التام فى حميا إبداعه، مما دفع قريحته لإنتاج سلاسل من النغم الحى، النابض، الذى ينفث فينا مع كل صوت نفثة إمتاع، ويزفر مع كل معنى زفرة إبداع يبقى صداها، ما دام توقيعها منثالا متفندا، ذلك لأنه صدى محمل بعاطفة ثرة ساقت خيالا خالداً، فإيقاعاً ساحراً.

وشعر شوقى، كان ولا يزال مترعاً بالموسيقى الإيحائية الخالدة، موسيقى الحركة والصوت والكلمة والمعنى، موسيقى العاطفة والخيال، موسيقى النغم الحى الذى يشع من وراء كل همسة فى بيت، ويتجلى فى كل سكتة، ويطرد ويتحدر من وراء أسلوب شوقى الآسر النغم القابع فى أعماق اللفظ والمعنى معا متواشجين، النغم المفعم بروح شوقى، النابع من كيانه، ويميز شعر شوقى عن شعر حافظ، وأقولها بعد دراستى شعر الشاعرين، إن موسيقى الأول فى لفظه ومعناه معاً بما يحويانه من بنى أخرى متآزرة معهما، بينما موسيقى الأخير فى لفظه دون معناه،

فإذا كانت موسيقى حافظ هى نافذة الروح فى شعره، فإن موسيقى شوقى هى الروح نفسها فى شعريه الغنائى والمسرحى.

وشوقى كان نابغة، ملهما، لديه شعور باطن، وإحساس عبقرى بحلاوة وعذوبة أبنية لغتنا الصوتية، فهو قد مس شغاف جرس الضاد، واستلهم رنينها، واستنفر بذوقه المرهف ألحان أصواتها فانثالت نغما بين يديه يشكله كيفما يشاء، ليترك لنا طلاسم هذه الموسيقى نستبين سبلها فتضيع منا الدروب، ونستهدى إيماءاتها، فنبتضع قبض ريح، فلا يكون منا إلا الاكتفاء بأن نحيا هذا الإحساس، أما أن نصفه أو أن نضع له أسساً، فإنه لغوصٌ وراء مستحيل، وانسياق وراء مجهول.

وحتى لا أكون راكب بحر مصحراً، أو صاحب بر مبحراً، فإننى رأيت أن أشخص صورة الإيقاع التى اتسم بها شعر شوقى معتمداً على المكونات التى تمثل زوايا من النظر إلى إيقاع نص الشاعر مختلفة، ولكنها مائلة إلى شئ من التكامل، قوامها الرئيس محاصرة ظاهرة الإيقاع فى صلاتها الحميمة بمقولات النص الأساسية ممهداً لدراستى بتحديد مفهوم مصطلح البنية الإيقاعية وتطبيقه على شعر شوقى، متعرضا لمفهوم الإيقاع فى نقدنا العربى التالد، ومفهوم البنية الإيقاعية فى نقدنا الحديث، ثم كان ولوجى إلى صلب التناول فكان أن استبنت صلة الإيقاع بالنص، أى بالإطار الخارجى ذى الموسيقى الظاهرة الملموسة ذات الأصول الثابتة بحديها الحادَّين : الوزن والقافية، فكان أن أمطت اللثام عن كم المقاطع فى شعر شوقى، ومسست معايير استخدامه أوزان العربية، ووضعت يدى على ما زوحف من أشعاره وما اعتل محاولا ربط ذلك بالتنويع المطلوب، ثم ختمت بتراسل البنى وتأثير تزامنها فى إيقاع الأوزان الظاهر، ثم نحيت علىٰ التقفية

بأحرفها، ومكانتها من الجهاز الصوتى، ووصف حركات رويها، وعلاقتها بسائر البيت، وختمت بالتصريع وأثره وتعدد القوافى وعطائه.

ثم كان أن استبنت التركيب الموسيقى فى مسرحيات شوقى محاولا ما استطعت دفع ما افتئت به عليه، ومثبتا قدر جهدى أن شوقى تميز فى مسرحه الشعرى تميزه فى شعره الغنائى، وسندى نجاحه من خلال تنويعه أوزانه فى إزالة رتابة طول مشاهده، بل ونجاحه فى تغيير نبرات المشهد نفسه وفى الوزن ذاته على ألسن شخوصه فراراً من آفة الإملال التى رمى بها مسرحه عسفا.

ودراستنا تلك سوف تقتطف ما يتصل بإيقاع الإطار فقط أى ما يتعلق بالوزن والقافية فى شعرى شوقى الغنائى والمسرحى، أما صلة الإيقاع بالموسيقى الداخلية متمثلة فى الظواهر الموسيقية وظواهر البديع وكذلك صلة الإيقاع بالإبداع الفنى متمثلاً فى العاطفة والخيال والتشكيل اللغوى فان لكل ذلك دراستين أخريين يضيق المقام عن إدراجهما (*)

(*) لتبين كل ملامح إيقاع شعر الشاعرين انظر دراستنا البنية الإيقاعية فى شعر حافظ والبنية الإيقاعية فى شعر شوقى.

وبعد – فتبقى زفرة تبجيل انفثها اخيذة فضل لأستاذى الدكتور / فوزى عيسى . أستاذ الأدب العربى كلية الآداب . جامعة الإسكندرية . ذلك الرجل الذى رفدنى وقد طالت غلتى، فتعلمت على يديه كيفية التبتل فى محراب العلم، والفناء فى دنا البحث، أحببته فى الله شاعراً وناقداً وأستاذا وإنسانا، فاستوطن ذاتى بأجمعها، فما كان إلا أن أطعتها فى حبه وتقديره، جزاه الله عنى خير ما جزى ابنا بارا عنه والده، وأبقاه لى نبراسا به اهتدى، وأستاذاً به أقتدى.

واخيرا فما هذا العمل إلا اجتهادات باحث يحاول بها أن يرتقى عند الله درجة مصداقا لقوله - جل وعلا .

" يرفع الله الذين آمنوا منكم والذين أوتوا العلم درجات "

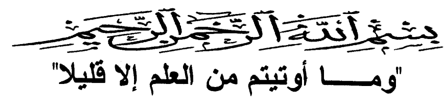
صدق الله العظيم

دكتور / محمود عسران

الثامن من رمضان من ١٤٢٧ هـ

الأول من أكتوبر ٢٠٠٦ م

التمهيد



"ومــــــا أوتيتم من العلم إلا قليلا"

صدق الله العظيم

مفهوم المصطلح وتطبيقه على شعر شوقي:

هكذا خلق الله الكون، سيمفونية بديعة التوقيع فبين نهار وليل، حركة وسكون، مد وجزر، يقظة ونوم، تكلم وصمت، سعادة وحزن، إيمان وكفر، إيقاع أزلي أبدى يتحكم في كل طبائع الموجودات لتنشأ لدينا دون إرادة ومضة الاستجابة الطبيعية للإيقاعات الخارجية مسايرة لما يعتمل بالنفس من إيقاعات داخلية حتى يستشعر الإنسان توازن الكون من حوله، وهذا الاستشعار من قبل الإنسان لا يعتمد المنحى الحسى فقط، إنما يتعداه إلى زوايا العقل والخيال والوجدان بحيث يساهم في تشكيله وفقا لكوامن ذاته وطبائع نفسه.

وما يزال مصطلح "البنية الإيقاعية" من أكثر المصطلحات النقدية تأبيا على التحديد، ومن أشدها استعصاء على التأطير الجامع المانع، لذا لابد من تأكيد حاجة الساحة النقدية الملحة لوضع أساس قارة لتحليل خصائص الشعر العربي الإيقاعية في تواشجها الثر بكل ملامح الإبداع الشعرى، وحاجة هذا اللون من الدراسات إلى كثير من الاهتمام والتركيز لما لها من كبير أثر في تفحص إمكانات الأداء الشعرى وصولا لاستجلاء ما خفى، واستجداء ما نبا.

وحتى يتسنى لنا وضع الأمور في نصابها فسنتناول مفهوم "البنية"، ثم مفهوم "الإيقاع"، ثم مدى تواؤمهما مع حذق شوقي في صنعة شعره، أما البنية فإنها ليست "سوى حيلة عقلية أو نشاط ذهنى يهدف إلى إدراج الأشياء في نظم مفهومة معقولة، واضحة التركيب، بينة الوظائف، محكومة في علائقها وارتباطاتها"[1] وهي كلمة تنطوى في مؤداها

---

[1]- نظرية البنائية في النقد الأدبى – د/صلاح فضل – دار الشروق ط١ ١٩٩٨م – ص١٨.

القريب على دلالة معمارية مرتدة إلى الجذر العربى الثلاثى "بنى" فهو "يبنى بناء وبنية، والبنية هى هيئة البناء"[1] وقد استخدم هذا الجذر فى القرآن الكريم أكثر من عشرين مرة بصور مختلفة لم ترد فيما بينها لفظة "بنية" بمعناها المتناول،[2] وكذلك لم نطالعها فى نصوصنا الأدبية القديمة.

أما فى اللغات الأوربية فإن كلمة بنية "تشتق من الأصل اللاتينى "Stuare" الذى يعنى البناء أو الطريقة التى يقام بها مبنى ما، ثم امتد مفهوم الكلمة ليشمل وضع الأجزاء فى مبنى ما من وجهة النظر الفنية المعمارية، وبما يؤدى إليه من جمال تشكيلى، وتنص المعاجم الأوربية على أن فن المعمار يستخدم هذه الكلمة منذ منتصف القرن السابع عشر.[3]

وقد طرح "بياجيه" تعريفا للبنية "يكاد يشفى غليل كل متطلع إلى تعريف محدد، وذلك حين قال: إن البنية تنشأ من خلال (وحدات) تتقمص اساسيات ثلاث هى:

١- الشمولية ٢- التحول ٣- التحكم الذاتى

فالشمولية تعنى التماسك الداخلى للوحدة، بحيث تصبح كاملة فى ذاتها، وليست تشكيلا لعناصر متفرقة، وإنما هى خلية تنبض بقوانينها الخاصة التى تشكل طبيعتها وطبيعة مكوناتها الجوهرية، وهذه المكونات تجتمع لتعطى فى مجموعها خصائص أكثر واشمل من مجموع ما هو فى كل واحدة منها على حدة، ولذا فالبنية تختلف عن الحاصل الكلى للجمع، لأن كل مكون من مكوناتها لا يحمل نفس الخصائص إلا فى داخل هذه الوحدة، وإذا خرج عنها فقد نصيبه من هاتيك الخصائص الشمولية. ولذلك فالبنية غير ثابتة، وإنما هى دائمة (التحول) وتظل تولد من داخلها بنى دائمة التوثب. والجملة الواحدة يتمخض عنها آلاف الجمل التى تبدو جديدة، مع أنها لا تخرج عن قواعد النظم اللغوى للجمل. وهذا (التحول) يحدث نتيجة (التحكم الذاتى) من داخل البنية. فهى لا

---

[1]- المعجم الوسيط – جـ١ – ط٢ – دت – ص٧٢ – وانظر – مشكلة البنية – د/زكريا إبراهيم – ص٢٩ مكتبة مصر – دت.

[2]- انظر المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم – أ/محمد فؤاد عبدالباقى – القاهرة ١٣٧٨هـ – ص١٣٦.

[3]- نظرية البنائية فى النقد الأدبى – د/صلاح فضل نقلا عن
Parain-visl, Jeane “Analyses structure Les et ideologues structuralistes” Taulausel ١٩٦٩, Trad BA ١٩٧٣ P ٩.

تحتاج إلى سلطان خارجى لتحريكها. والجملة لا تحتاج إلى مقارنتها مع أى وجود عينى خارج عنها لكى يقرر مصداقيتها. وإنما هى تعتمد على أنظمتها اللغوية الخاصة بسياقها اللغوى. ففى قوله تعالى "طلعُهَا كأنـه رُءوسُ الشياطين" الصافات ٦٥. نحن لسنا بحاجة إلى الوجود العينى للشياطين كى ننفعل بهذه الآية. فالجملة هنا تقوم بتأسيس انفعالها فى نفس المتلقى عن طريق طاقتها (التخييلية) الذى هو (التحكم الذاتى) فى لغة "بياجيه"، بأن تعتمد البنية على نفسها لا على شئ خارج عنها،[١] فالبنية إذن فى أبسط تعريفاتها "كل مكون من ظواهر متماسكة" يتوقف كل منها على ما عداه، ولا يمكنه أن يكون ما هو إلا بفضل علاقته بما عداه"[٢]

ويشير د/زكريا إبراهيم إلى أن "هناك ثلاثة مستويات مختلفة لتحقيق البنية، مستوى قصريا، ومستوى نسقيا ومستوى بنائيا. ولكن الاستعمال الدقيق لهذا اللفظ لا يتم فى الحقيقة إلا على المستوى الثالث، حيث يصبح فى وسع الباحث اكتشاف قانون بناء المعطيات"[٣]

وبتطبيق ما سبق على الشعر كنشاط لغوى ممارس من قبل الإنسان "فسيكون المستوى النسقى داخلا فى صميم العملية التركيبية لبنية النص، فيما يصبح المستوى البنائى متحققا عند التشكيل النهائى للنص الشعرى، الذى يتصاعد بيتا بيتا حتى اكتمال القصيدة، حيث يتحقق الانتقال من أفق العناصر وعلاقتها إلى أفق الانتظام المنسق لهذه العناصر"[٤] ولأن البنية التى نتناولها إنما هى فى الأساس بنية لغوية تقوم على التحاور الدلالى بين شتى صور التعبير؛ ولأن لكل استعمال لغوى خصائصه المميزة، ونظرا لأن الشعر لا يمكن له الانسلاخ عن لغته، فإن من الشعراء من تسيطر عليه إمكانات الإيقاع الموسيقى

---

[١]- الخطيئة والتكفير – من البنيوية إلى التشريحية – د/عبدالله محمد الغذامى – هـ ع م ك ط٤ ١٩٩٨م – ص٣٣، ٣٤

[٢]- نظرية البنائية – د/صلاح فضل – ص١٢١.

[٣]- مشكلة البنية – د/زكريا إبراهيم – ص١٩.

[٤]- الصورة فى التشكيل اللغوى – د/سمير الدليمى – بغداد – دار الشئون الثقافية ١٩٩١ – ص١٠٦.

الكامنة فى الأصوات اللغوية فنجده يوقعها فى ذاته بنى بلا مضمون، وتتابعات موسقه بلا مؤدى دلال، ولا ارتكاز تعبيرى.

ويقول "اروين إيدمان" فى كتابه "الفنون والإنسان": إنه من الممكن تصور فن شعرى له ما للعمارة التجريدية من خواص، ثم يتم فيه اختيار أصوات الحركة والسكون بأسلوب إيقاعى مثير، حتى لتصبح عديمة المعنى وإن استهوت السمع وملكت الحس، كما تخلب اللب الألوان فى الطنافس الشرقية. وهناك شعراء كما أن هناك قراء يتمتعون فى آذانهم بهذه الحاسية الخارقة للطبيعة، التى تجعل للصوت فى حد ذاته إغراء مثيرا ومتعة لا تقاوم"[١]

هذه الأصوات التى تكون النبضة الإيقاعية الأولى التى تبنى عليها القصيدة إنما هى فى الواقع بنى متناسقة متناغمة يسيطر الشاعر بما يصبه فيها من تعابير إيحائية على حس المتلقى ويخضعه لمشيئته فى جو خاص أشبه ما يكون بطقوس التعبد الأزلية لذا قيل "إن القصيدة حلم أو مزاج أو رؤيا كبيرة أو صغيرة من رؤى التجربة، التى تم التعبير عنها بكل الحيل الموسيقية التى يملكها الشاعر. أما الحركة الأساسية للإيقاع والطابع الكلى للخيال الشعرى فهما اللذان يؤلفان الأثر الكلى للشعر معتمدين على الأصوات المنتقاة المثيرة، والصفات الكاشفة، والصور الدقيقة، ولا شك فى أن القصيدة شئ أكبر من مجرد ما تحويه من مقاطع قائمة بذاتها، ومن إيقاع وكلمات، أو من مجرد معناها الذى يمكن ترجمته أو شرحه، إنها خلق كلى وكائن عضوى فى ذاته"[٢]

وهنا يمكن القول إن البنية - مفهوما ومؤدى تعبيريا - مجرد جسد أو هيكل خارجى ساكن مجرد من الحيوية الناطقة أما الإيقاع فهو الروح التى تسرى فى تلابيب ذلك الجسد وبه وعن طريقه تكتسب البنية "أو الجسد" الأهمية اللائقة بها، ولنعلم أن لكل شئ فى الكون روحا، ولكل روح رَوْحا ولكل رَوْح رواحا، وإن الشعر رَوْح الكون، والإيقاع رَوْح الشعر، وتناوله رواح للنفس أو براح للراحة لعوده فى الأساس إلى خوض لجج طوامس

[١]- موسوعة الإبداع الأدبى – د/نبيل راغب – لونجمان – ط١ ١٩٩٦م – ص٦٠.
[٢]- موسوعة الإبداع الأدبى – د/نبيل راغب – لونجمان – ط١ ١٩٩٦م – ص٦٠-٦١.

استكناها لشيت خامة تكتب للشاعر صك وجود، وتوقع له لحن خلود، يزاول من أجلها سكنا، ويأرق لها وسنا، ويتصوف متبتلا فى محراب فنه، مرتحلا فى أعمال ذاته، وأغوار ذهنه مندمجا فى حميا إبداعه، منتشيا بلذة انثيال التعابير وروعة انسيابها منثالة متفئدة ليصل لرغيبة نفسه مدبجا بياض الصفحة بمداد الميلاد الذى يتبعثر متماهيا منسجما بفعل ما تمليه شخصية أخرى خبيئة فؤاد الشخص الذى نراه، هذه الشخصية الأخرى إنما تظهر فى لحظة الغيبوبة الإبداعية ما بين الوعى واللاوعى لتملى على الشاعر أنغاما يكتبها دونما شعور لنأتيها نحن فنزج أو نلج لما بها من إمكانات لغوية مسخرة بشكل يتأبى على قيود الصنعة أو مواثيق التناول، ومن هنا تتأتى أهمية التعرض للبنية الإيقاعية فى الشعر العربى إذ هى روح الشعر، فإن سهل عليك تحديد مكان الروح من الجسد، فما أيسر حينها أن تحدد مكانة الإيقاع من الشعر، وكلمة "بنية" بنصها وصيغتها تلك لم ترد مباشرة بلفظها ذلك فى تراثنا النقدى قدر ما وردت عند (قدامة بن جعفر) الذى كان له فضل استقرارها فى نقدنا القديم حين قال عن شعر الملك الضليل "فبنية هذا الشعر على أن ألفاظه مع قصدها قد أشير بها إلى معان طوال"[1] وقال أيضا فى تعرضه لمعنى "التخليع" "وجعل ذلك بنية للشعر كله"[2] وقال متحدثا عن التصريع "لأن بنية الشعر إنما هو التسجيع والتقفية"[3]

وقدامة فى كل ذلك يعنى طريقة حَوْك الشعر وأسلوب بنائه، والشكل الذى يؤسس عليه الشاعر نظمه، أو وضع الكلمات فى الإطار العام للقصيدة الوضع السليم المنتظم اللائق بها ككلمة سيصبح لها بالاستعمال قيمة استعارية وإيحائية جديدة، هذه القيمة التى لن تصل الكلمة إليها إلا عن طريق الطاقة الحية الكامنة فى الإيقاع السارى فى الكتلة المبتدعة كاملة. أما مصطلح إيقاع على سلاسته وغزارة استعمالنا إياه إلا أنه ينطوى على قدر من الغموض والاستعصاء الشديدين والنابعين من عدم تعرض النقاد - لا فى القديم ولا فى الحديث - إلى تحديده التحديد الجامع المانع، خاصة حين يستعمل فى حيز الدراسات الأدبية القائمة على الولوج إلى عوالم القصيد الداخلية ولعل مما عمق

---

[1]- نقد الشعر – قدامة بن جعفر – تحقيق كمال مصطفى – القاهرة – الخانجى – ط٣ – ١٩٦٣م – ص١٥٢، ١٥٣.

[2]- المرجع نفسه ص ١٨١.

[3]- المرجع نفسه ص٥٨.

الإحساس باستعصاء هذا المصطلح على التطويق خلط بعض الدراسات بين كل من [الوزن والإيقاع] أو بين [الإيقاع والنبر] أو [بينه وبين الجرس الصوتى] على أنه يستطاع القول "إن الوزن هو النمط المحدد الصرف، أو الهيكل السكونى الجاهز والمجرد، أما الإيقاع فهو العنف المنظم أو حركة النص الداخلية، الحيوية المتنامية التى تمنح نسق الرموز المؤلفة للعبارة الدفق والثراء"[١]

وموقف الدرس العربى القديم يكاد لا يخرج عن المفهوم الأول الذى يجعل الإيقاع مطابقا للوزن، فعلماؤنا القدماء لم يتبينوا جوهر الإيقاع، إذ تناولوه من خلال المادة التى تجسد الحركة الإيقاعية فكان المصطلح عندهم ألصق بفهوم الإيقاع الموسيقى لأن التوالى الزمنى هو جوهر الموسيقى، ومن هنا ركزت أغلب هذه الدراسات على ارتباطه بالزمن وأهملت الحركة، ولم يلحظه الدارسون إلا من خلال الموسيقا والوزن الشعرى، مع أنه كان من أوضح مظاهر فنى العمارة والزخرف الإسلاميين، كما كان الأساس الذى قامت عليه علوم البلاغة والفن اللغوى"[٢]

ومن هنا وضع ابن سينا تعريفه للإيقاع إذ قال عنه إنه "تقدير لزمان النقرات فإن اتفق أن كانت النقرات منتظمة كان الإيقاع لحنيا، وإن اتفق أن كانت النقرات محدثة للحروف المنتظم منها كلام كان الإيقاع شعريا، وهو بنفسه إيقاع مطلقا"[٣]

لكن ابن سينا قد عد الإيقاع عنصرًا مهما له ثقله ووضعيته البينة فى الشعر، وهذا ما أظهره تعريفه للشعر إذ قال "إنه كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية - وعند العرب — مقفاة. ومعنى كونها موزونة أن يكون لها عدد إيقاعى، ومعنى كونها

---

[١]- ثلاث قضايا حول الموسيقى فى القرآن – نعيم اليافى – مجلة التراث العربى – العدد ١٧ – ١٩٨٤م – ص٩٠.

[٢]- الأسس الجمالية فى النقد العربى – د/عز الدين اسماعيل – ط١ – دار الفكر العربى – مصر ١٩٥٥م – ص١١٥.

[٣]- الشفاء – الرياضيات – ٣ – جوامع علم الموسيقى – ابن سينا – تحقيق/زكريا يوسف – نشر وزارة التربية – القاهرة ١٩٥٦ ص٨١.

متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلفا من أقوال إيقاعية، فإن عدد زمانه مساو لعدد زمان الآخر"[1].

وهذا الخلط من قبل القدماء بين كل من الإيقاع الشعرى، والإيقاع الموسيقى هو ما ألغز علينا المصطلح وما صعب علينا تطويقه فصفى الدين البغدادى يعرف الإيقاع بأنه "جماعة نقرات يتخللها أزمنة محددة المقادير على نسب وأوضاع مخصوصة بأدوار متساويات يدرك تساوى تلك الأدوار ميزان الطبع السليم"[2] وهذا الفهم أيضا جعل من القدماء، كابن زيلة وابن فارس، من يخلطون بين الإيقاعين بجعل الإيقاع العروضى مقابلا للإيقاع الموسيقى فنجد ابن زيلة يعرف الإيقاع بأنه "تقدير ما لزمان النقرات، فإن كانت النقرة منغمة كان الإيقاع شعريا لحنيا، وإن كانت محدثة للحروف المنتظم منها كلام، كان الإيقاع شعريا، وهو نفسه إيقاع مطلق"[3]

بينما يقول ابن فارس "وأهل العروض مجمعون على أنه لا فرق بين صناعة العروض وصناعة الإيقاع، إلا إن صناعة العروض تقسم الزمان بالنغم وصناعة العروض تقسم الزمان بالحروف المسموعة"[4]

فإذا قابلنا بين التعريفين وتعريف الإيقاع الموسيقى الذى يعنى (النظام الواقع بين ازمنة السكونات المتخللة بين النقرات والنغمات"[1] تبين لنا مدى مطابقة التعريفات لبعضها البعض.

---

[1]- الشفاء – المنطق – ٩ – الشعر – تحقيق/عبدالرحمن بدوى – الدار المصرية للتأليف والترجمة – القاهرة – ١٩٦٦م ص٢٣.

[2]- الإيقاع فى الشعر العربى – الأب خليل إده اليسوعى – مجلة فصول – جماليات الإبداع والتغير الثقافى – ط١ – المجلد السادس – العدد الثالث – أبريل ١٩٨٦م – ص١٥١.

[3]- الكافى فى الموسيقى – أبو منصور الحسن بن زيلة – تحقيق زكريا يوسف – القاهرة – دار القلم – ص٤٤.

[4]- الصاحبى – ابن فارس – تحقيق مصطفى الشويحى – بيروت – مؤسسة بدران – ١٩٦٣م – ص٢٧٤، ٢٧٥.

وهذا الخلط أيضا جعل ابن طباطبا يعرف الشعر بوصفه بنية لغوية يحدوها انتظام إيقاعى خاص قائم على التناسق والانسجام والتماهى الذى تمج اختلاله الأسماع السليمة قاطعا بارتباط الشعر بالإيقاع أكثر من ارتباطه بالعروض فقال فى تعريفه للشعر "إنه كلام منظوم بائن عن المنثور الذى يستعمله الناس فى مخاطبتهم، بما خص به من النظم الذى إن عدل عن جهته مجته الأسماع، وفسد على الذوق، ونظمه معلوم محدود، فمن صح طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التى هى ميزانه، ومن اضطرب عليه الذوق لم يستغن من تصحيحه بمعرفة العروض والحذق به"[٢] وفى انتصاره للإيقاع على العروض قال "وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه، وما يرد عليه من حسن تركيبه، واعتدال أجزائه"[٣]

وكل ما سلف من خلط بين الإيقاع الشعرى والإيقاع الموسيقى لدى القدماء هو عين ما أكده الجاحظ بقوله: إن كتاب العروض من كتاب الموسيقى، وهو من كتاب حد النفوس لا تحده الألسن بحد مقنع، قد يعرف بالهاجس كما يعرف بالإحصاء والوزن"[٤]

ولكن من الفلاسفة وأهل اللغة القدماء من توسع فى تعريفه للإيقاع فأدخل موسيقى الحروف مع موسيقى الأوزان والتوقيعات فنجد الفارابى يعرف الإيقاع بأنه "نقله منتظمة على النغم ذوات فواصل، والفاصلة هى توقف يواجه امتداد الصوت والوزن الشعرى نقلة منتظمة على الحروف ذوات فواصل، والفواصل إنما تحدث بوقفات تامة، ولا يكون ذلك إلا بحروف ساكنة"[٥]

---

[١]- رسالة نصير الدين الطوسى فى علم الموسيقى – تحقيق زكريا يوسف – القاهرة – دار القلم – دت – ص٤٤.

[٢]- عيار الشعر – ابن طباطبا – تحقيق الحاجرى وسلام – المكتبة التجارية ١٩٥٦م – القاهرة – ص١٧.

[٣]- المصدر نفسه – ص٣.

[٤]- ثلاث رسائل للجاحظ – رسالة القيان – المكتبة السلفية – القاهرة – ١٩١٠م – ص٢٣٠.

[٥]- الموسيقى الكبير الفارابى – تحقيق غطاس عبدالملك خشبة – دار الكتاب العربى – القاهرة – دت ص١٠٨٥، ١٠٨٦.

من كل ما سلف يتبين لنا أن عنصر الزمن هو الرابط الأقوى بين الإيقاعين الشعرى والموسيقى من وجهة نظر النقاد القدامى وأن السمة العددية لأوزان الشعر النابعة من تعاقب الحركات والسكنات وتكرارها بنسبها المعلومة وتساويها الزمنى هى الميثاق الأعلى والأصل الذى يعول إيقاع الشعر ويميز على أساسه أيضا إيقاع الموسيقى فنجد الفارابى يقرر أن "الألحان بمنزلة القصيدة والشعر، فإن الحروف أول الأشياء التى منها تلتأم، ثم الأسباب، ثم الأوتاد، ثم المركبة عن الأوتاد والأسباب ثم أجزاء المصاريع، ثم البيت، وكذلك الألحان، فإن التى منها تأتلف، منها ما هو أول، ومنها ما هو ثوان، إلى أن ينتهى إلى الأشياء التى هى من اللحن بمنزلة البيت من القصيدة، والتى منزلتها من الألحان منزلة الحروف من الأشعار هى النغم"[1]

والفارابى قد عقد فصلا كاملا فى كتابه الموسيقى الكبير عن الحروف ونظائرها فى الإيقاع وحددها بالنقرات، ولو كان العروضيون الأوائل فطنوا لهذه الحقيقة فى حديثهم عن أصول الإيقاع لسهلوا علينا ذلك الأمر كثيرا، إذ أصول الإيقاع عندهم إنما هى أجزاء تتركب منها أدوار فلو أنهم شرحوا الأدوار وبينوا تلك الأجزاء بالتفصيل لعرف من أى الأصول يتألف كل دور ويزيد الأمر صعوبة لدينا اختلاف المسمى مع الأسماء التى إليها يرمز، والباحث يقطع بأن الفارابى لم يشح عن ذلك الأمر ولم يذهل عنه إلا أن النسخة التى ترجمها "كسغارتن" بها نقص وعدم دقة، لكن الفارابى قد حدد بالفعل الإيقاع بالنقرات آخذا بتعريف "الفراهيدى"، الذى لم يستفد منه فى دراسته للوزن العروضى، والذى قال فيه إن الإيقاع "حركات متساوية الأدوار لها عودات متوالية" بينما وجدنا الفارابى يقول "وكل سبب خفيف فإنه يقوم مقام نقرة تامة تعقبها وقفة، وكذلك كل مقطع طويل، وكل حرف ساكن تبع السبب الخفيف فإنه يقوم مقام نقرة لينة، تتبع نقرة تامة ساكنة، وكل حرف متحرك تبع السبب الخفيف، ووقف عليه، فإنه يقوم مقام نقرة متوسطة تتبع نقرة تامة ساكنة"[2]

---

[1]- الموسيقى الكبير الفارابى – تحقيق غطاس عبدالملك خشبة – دار الكتاب العربى – القاهرة – دت ص٨٥، ٨٦.

[2]- الموسيقى الكبير – الفارابى – ص١٠٧٩-١٠٨١.

وقد ربط بعض نقادنا القدماء بين الإيقاع والتخييل بحذق شديد فوجدنا حازما يركز على هذا الجانب فى قوله: "إن الشعر يتألف من التخاييل الضرورية، وهى تخاييل المعانى من جهة الألفاظ، وتخاييل مستحبة وأكيدة وهى تخاييل اللفظ فى نفسه، وتخاييل الأسلوب، وتخاييل الأوزان والنظم"[١]

وكذلك فعل السلجماسى حين قال معرفا الشعر هو "الكلام المخيل المؤلف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مقفاة، فمعنى كونها موزونة، أن يكون لها عدد إيقاعى، ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلفا من أقوال إيقاعية، فإن عدد زمانه مساو لعدد زمان الآخر، ومعنى كونها مقفاة هو: أن تكون الحروف التى يختم بها كل قول منها واحدة"[٢].

إلا أن السلجماسى يخلط خلطا بينا بين الإيقاع والوزن إذ الإيقاع عنده صنو الوزن لا مراء فى ذلك عنده، ولكن المقصود لدى الباحث ربطه بين الإيقاع والتخييل، إلا أن حازما فى نظر الباحث كان أكثر النقاد وعيا فى التفريق بين الإيقاعين الشعرى والموسيقى إذ أدرك بحسه المرهف أن صورة التناسب الزمنى فى الموسيقى تختلف اختلافا كليا عنها فى الشعر وهذا من وجهة نظره نابع من اختلاف الأداة إذ لوحظ من تعريفه الشعر تفريقه القاطع بين الوزن والنظم الذى يدل عنده على الخصائص الصوتية الإيقاعية المنتظمة، لذا عدت دراسة الوزن الشعرى لديه أكثر عمقا عمن قبله من عروضيى العرب إذ كان لابد لمعرفة الوزن من "معرفة جهات التناسب فى تأليف بعض المسموعات إلى بعض، ووضع بعضها تالية لبعض أو موازية لها فى الرتبة"[٣] ومن هنا حكم على كل دارس للوزن أن يدرسه معضدا "بالآراء البلاغية والقوانين الموسيقية، ويشهد بها الذوق الصحيح، والسماع الشائع عند فصحاء العرب"[٤]

١- منهاج البلغاء – حازم القرطاجنى – تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة – دار الكتب الشرقية – ص٨٩.

٢- المنزع البديع – السلجماسى – ط الرباط – ص٤١ – تحقيق د/ علاء المغازى.

٣- منهاج البلغاء – ص٢٢٦.

٤- المصدر نفسه – ص٢٥٨.

هذا يشعرنا بمدى إحساس حازم بتأثير الإيقاع على روح العمل الشعرى ومدى ارتباطه بكل وشائج التعبير الإبداعى فهو استطاع أن يسلك سبيلا بينا ابتعد به عما التبس علي القدماء حين تعرضوا للوزن العروضى تطبيقا وتنظيرا إذ أضحت كلمة موزون لديهم تعنى المنظم والمرتب، وهذا فهم تعوزه الدقة "لأن التنظيم والترتيب والتناسب يمكن أن ندل عليه بكلمة "نظم" أما كلمة وزن، وموزون فتدل على مقدار الثقل والخفة"[1] أى انه يدل على "تعادل أجزاء الكلام أو الأصوات وتساوى مقاديرها الزمنية، إذا قوبلت ببعضها جملة"[2] أما الإيقاع فيكون "مع توازيها وتناسقها لتقابل بعضها بعضا تفصيلا"[3]

واعتقد أن فى كل ما سبق الرد الكافى على من يخلطون بين الإيقاع الشعرى والإيقاع الموسيقى أو بين الإيقاع والوزن على ما بينهما من بون أما من يخلطون بين كل من الإيقاع والجرس فإن الأخير يعنى الصورة السمعية للكلمة أو هو "وقع الكلمة على الأذن الباطنية أو أذن العقل"[4]

وبالجملة فقد أحس نقادنا بالإيقاع، وفعله الذى يتجسد فى حركة اللغة، فحاولوا فصل الظاهرة الإيقاعية عن أصلها الطبيعى وتطويقها بالقاعدة، فلم يتيسر لهم ذلك فى مجال التنظير النقدى إلا بقدر، على نحو ما رأينا عند ابن طباطبا، والفارابى، وابن سينا والسلجماسى وحازم على تفاوت بينهم فى المقاصد والاتجاهات"[5]

ومنشأ ذلك اللبس فى استعمال القدماء لكلمة الإيقاع أنهم إنما استعملوها بمعنى به شئ من الاستعارية الجامحة، وحتى يتسنى لنا نحن الآن أن نفهم ما هية الإيقاع فعلينا

---

[1]- نظرية إيقاع الشعر العربى - د/محمد العياشى - المطبعة العصرية - تونس ١٩٧٦م - ص٤٥، ٤٦.

[2]- فلسفة الموسيقى الشرقية - ميخائيل ويردى - مطبعة ابن زيدون - دمشق - ط١ - ١٩٤٨م - ص٤٦٥.

[3]- المرجع نفسه - ص٤٦٥.

[4]- مبادئ النقد الأدبى - ريتشاردز - ص١٧١ - وانظر - جرس الألفاظ ودلالتها - د/ماهر مهدى هلال - وزارة الثقافة - العراق - ١٩٨٠م - ص١٦.

[5]- البنية الإيقاعية فى شعر البحترى - عمر خليفة بن إدريس - رسالة دكتوراه مخطوطة - جامعة الإسكندرية - ص٢٠.

أو أن ننزع عنه ما رسخ عليه من دلالات قديمة، فنخرج من قراءاتنا العفوية الانطباعية إلى قراءات لها فرضياتها وأساسها التحليلية فلا نقتصر على العروض الخليلى فى فهم الشعر وقراءته، بل نتعدى كل ذلك إلى الأنساق الفرعية لتنسيق الحركية النصية داخل العمل المتناول وخارجه وذلك لأن الإيقاع أوسع بكثير من العروض، ومكمن خطأ القدامى عدم إدراكهم ذلك، وهنا يمكننا الإفادة من رؤية "طوماتشيفسكى" الذى جزم بأن الاندفاع الإيقاعى يكون "مختلفا عن الوزن لأنه، أولا: أخف من صرامة الوزن، فهو لا يحدد الاختيار المطلق للأشكال الخاصة (التفاعيل ونوعيتها) ولكن تفضيل أشكال على أخرى، وثانيا: ينظم الاندفاع الإيقاعى لا الظواهر المتحققة فى الحقل المضئ للوعى والمتجسدنة على هذا النحو فى العروض التقليدى فقط، ولكن أيضا كل تركيب للظواهر التى لها قيمة جمالية، مهما كان الإحساس بها غامضا، وثالثا: لأن الشاعر وهو يخضع للاندفاع الإيقاعى، يقل احترامه للقواعد التقليدية إلى الحد الذى لا يسعى فيه لتنظيم الخطاب وهو يتبع قوانين إيقاع الكلام، قوانين أهم للملاحظ بكثير من تحليل الضوابط العروضية وقد آلت إلى الترسخ والتحجر"[١]

ومع اتساع الحركة المعرفية وتشعب مجالات العمل النقدى دفع الباحثون والنقاد إلى ضرورة وضع آساس قارة لكل مصطلح حتى يتسنى لهم دراسة ما ينضوى تحته من شيت تشكل ومن هنا كانت المحاولات المتتابعة لفهم الإيقاع وتأطير أبعاده حتى يتسنى لنا الولوج إلى عوالم القصيد العربى المتشعبة لذا وجدنا سعيا حثيثا لفهم أبعاد الإيقاع ومجالى أبنيته، فكانت القفزة الأولى مع محاولة الدكتور محمد مندور الذى جعل الإيقاع الشعرى أحد أساسين يقوم عليهما الفن الأدبى هما الإيقاع والكم والأول منهما "موجود فى النثر والشعر، لأنه يتولد عن رجوع ظاهرة صوتية أو ترددها على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة أو متقابلة"[٢] أما الثانى فإن بينه وبين الأول اختلافا بينا إذ لا يوجد إلا فى الشعر

---

[١] – الشعر العربى الحديث – بنياته وإبدالاتها – محمد بنيس – دار توبقال للنشر – المغرب – ط٢ – ٢٠٠١م – ص١٧٥ نقلا عن Tomachevski, sur-le-vers in theorie de la-litterature op cit P ١٥٤.

[٢] – فى الميزان الجديد – د/محمد مندور – مكتبة نهضة – مصر – ط٢ – القاهرة – ص١٨٧.

محددا "بكم التفاعيل التى يستغرق نطقها زمنا ما وهو الوزن"[١] ومن هنا ينشأ التمايز، من وجهة نظره بين الشعر والنثر لأنه فى "النثر تتطابق الوحدات الإيقاعية مع الوحدات اللغوية، وأما فى الشعر فضرورة المساواة بين الوحدات الإيقاعية كثيرا ما تقتضى بأن تنتهى فى وسط اللفظ دون أن تكمل الجملة"[٢].

إلا أن دراسة مندور، على سبقها، لم تكن واضحة المعالم الوضوح الشافى إذ جزم بإمكانية تحديد الكم بالاعتماد على مواضع الكم والارتكاز التى يتولد الإيقاع من تكرارها، إلا أن هذا التحديد كان يعوزه الدقة التى يتطلبها فهم الإيقاع وقد اعترف هو نفسه بذلك إذ قال "إن استقامة الوزن أو عدم استقامته لا يعود إلى الكم، كما أن الشعر العربى لا يمكن أن نسميه ارتكازيا"[٣]

فمندور كان يتصور الوزن قالبا يحدد أبعاده كم التفاعيل الناجم عن تواتر المقاطع الطويلة والقصيرة معتمدا فى تناوله على الأساس الكمى فى دراسة الشعر العربى، ولم يحمل مندور كناقد رائد بمفرده على انتجاع حقل اللسانيات التماسا لما أشكل من مسائل العروض إنما شاركه نقاد من أمثال محمد النويهى — ومحمد الطيب المجذوب وشكرى عياد، أما الدكتور إبراهيم أنيس وهو اللسانى المخضرم فقد ولج هذا الميدان بثقة فى معطيات مجاله فكاد يقف شاهد حق على التبكير فى البدء إلا أن رايته لم تجد من يحملها من بعده وإن كثرت الدواعى لتدخل اللسانيين فى هذا الباب لذا فقد وجدنا من النقاد من يلوك، بغير وعى، بين ثناياه حديثا عن النبر والكم والارتكاز والمقاطع والإيقاع، فاستسهلوا، فى غياب الدرس الصوتى المحض المتعمق، كل أمر لذا وجدنا اختلاطا للحابل بالنابل، وللفاهم بغير البصير، فألزم كل ذلك وجود وقفة نقض ثم بناء، فتق بعضها رتق.

فإذا عدنا إلى أسبقية أنيس فى هذا المجال لوجدناه يقر بعدم أساسية النبر فى اللغة العربية "فليس لدينا من دليل يهدينا إلى مواضع النبر فى اللغة العربية، كما كان

---

[١]- فى الميزان الجديد — د/محمد مندور — مكتبة نهضة — مصر — ط٢ — القاهرة — ص١٨٧.
[٢]- فى النقد والأدب — د/مندور — نهضة مصر — القاهرة — ص٣٠.
[٣]- فى الميزان الجديد — د/مندور — ص١٩٣.

ينطق بها فى العصور الإسلامية الأولى[١] كما أقر أيضا بأنه "لا تختلف معانى الكلمات العربية ولا استعمالاتها باختلاف موضع النبر منها"[٢]

أما الإيقاع كمصطلح وشئ له ثقله فلم يركز د/أنيس عليه التركيز التام إذ جعله العنصر المهم المهمل إلى حينه على الرغم من أنه كما قال عنه أساس فى التفريق بين توالى المقاطع حين يراد بها أن تكون نظما، وتواليها حين تكون فى النثر، ويرى أن الإيقاع فى إنشاد الشعر ليس إلا "زيادة فى ضغط المقطع المنبور من كلمات الشطر"[٣] وليست حقيقة الإيقاع عنده مقصورة على زيادة فى كمية المقطع، بل يمتزج بما سماه (النغمة الموسيقية) التى فيها علو أو هبوط يهدف المنشد بها إلى أن ينفعل السامع فتهتز الأجسام تبعا لتأثر الوجدان"[٤]

وعلى الرغم من جزمه بعدم ثبات النبر كنظام صوتى، وبعدم فاعليته فى المعنى ولا فى المبنى الشعرى إلا أن الدكتور/النويهى يدعو دعوة بينة فى اعتماد النظام النبرى أساسا إيقاعيا للشعر[٥] وقد حدد د/مندور دور النبر بدقة بتمثله داخل النص، إذ هو "عبارة عن رجوع ظاهرة صوتية ما على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة، فأنت إذا نقرت ثلاث نقرات، ثم نقرت رابعة أقوى من الثلاثة السابقة، وكررت عملك هذا تولد الإيقاع من رجوع النقرة القوية بعد كل ثلاث نقرات، وقد يتولد الإيقاع من مجرد الصمت بعد كل ثلاث نقرات"[٦]

وهذا ما أكده د/شكرى عياد إذ تحدث عن دور النبر فى الشعر العربى وعدم خلوه منه، فالشعر العربى لا يخلو من النبر، وإن جاز أن يعتمد فى إيقاعه على التناسب الزمنى

١- الأصوات اللغوية – د/أنيس – مكتبة الأنجلو المصرية – ١٩٩٥م – ص١٧٢.
٢- المرجع نفسه – ص١٧٤.
٣- موسيقى الشعر – د/ أنيس – ص٢٤٩.
٤- المرجع نفسه – ص٢٤٩.
٥- قضية الشعر الجديد د/محمد النويهى – دار الفكـر – ط٢ – ١٩٧١م – ص٢٣٥ : ٢٣٩.
٦- فى الميزان الجديد – د/مندور ص٢٣٣، ٢٣٤.

بين المقاطع التى تكون مجموعة واحدة أكثر من اعتماده على النبر"[١] وهذا التناسب الزمنى الذى يتحدث عنه د/عياد أقرب إلى الكم منه إلى الكيف لذا فقد فرق بين نوعين من الإيقاع هما:
الإيقاع المجرد والإيقاع الحى، والذى يفهم منه بناء على ما سبق من تعريف للمصطلح النبر بصورته الجلية، ثم تحديده هو شخصيا لهذا اللفظ إذ يطالعنا بقوله: "يمكن التغلب على رتابة ما يمكننا أن نسميه (الإيقاع المجرد) أى القائم على نسب زمنية محددة، ويضيف إليه شعورا بالإيقاع الحى، أى القائم على ضربات القوة والضعف التى تميز الأجهزة الجسمية نفسها"[٢]

من كل ما سلف يتبين لنا أن الإيقاع لدى د/عياد لا يعد مجرد تلوين صوتى إنما هو عنصر له فاعليته الأكيدة فى مضمون العمل الشعرى وقد لوحظ مدى خلط الباحثين بين مصطلحى النبر والإيقاع إذ استخدما فى تناولهم إياهما مرة مترادفين وأخرى متباينين فبينما يعرف د/أنيس النبر بأنه "نشاط فى جميع أعضاء النطق فى وقت واحد"[٣] نجد د/كمال أبوديب يعرفه بأنه "فاعلية فيزيولوجية تتخذ شكل ضغط أو إثقال يوضع على عنصر صوتى معين فى كلمات اللغة"[٤]

وملخص القول أنه لا يمكن الاستغناء عن عناصر ثلاثة فى دراسة إيقاع الشعر، هذه العناصر هى المدى الزمنى الذى يعنى المدة التى يستغرقها الصوت فى النطق،ثم النبر، فالتنغيم، وهذه العناصر تقدم اجتهادات كثيرة بشأن توضيحها وإظهار أهميتها فى دراسة الشعر العربى ومن هنا نبعت أهمية تعريف "أبو ديب" للإيقاع بأنه "الفاعلية التى تنقل إلى المتلقى ذى الحساسية المرهفة الشعور بوجود حركة داخلية ذات حيوية متنامية تمنح التتابع الحركى وحدة نغمية عميقة عن طريق إضفاء خصائص معينة على عناصر الكتلة الحركية، تختلف تبعا لعوامل معقدة.

١- موسيقى الشعر العربى –د/عياد – ص٣٥
٢- المرجع نفسه – ص٥٥.
٣- الأصوات اللغوية – د/أنيس – ص١٦٩.
٤- فى البنية الإيقاعية للشعر العربى – د/كمال أبوديب – ص٢٢٠.

الإيقاع إذن حركة متنامية يمتلكها التشكل الوزنى حين تكتسب فئة من نواة خصائص متميزة عن خصائص الفئة أو الفئات الأخرى. والإيقاع بلغة الموسيقى، هو الفاعلية التى تمنح الحياة للعلامات الموسيقية المتغايرة التى تؤلف بتتابعها العبارة الموسيقية.[١]

"ومعنى ذلك أن الإيقاع هو تنظيم لأصوات اللغة بحيث تتوالى فى نمط زمنى محدد، ومهمة دارس الإيقاع أن يدرك مجموعة الصراعات فى داخل النظام الإيقاعى المعقد، ففى كل عنصر إيقاعى صراع داخلى بين عناصر الثبات وعناصر الانتهاك فى المقاطع والنبر والتنغيم، وبين كل عنصر من هذه العناصر والعناصر الأخرى صراع آخر، والتداخل والتوتر هما اللذان يكونان النظام الإيقاعى"[٢] وعلى الرغم من اعترافه بأهمية النبر فى دراسة إيقاع الشعر العربى إلا أن د/أبوديب وضع قيودًا مؤداها أنه "يستحيل علينا أن ندرس النبر اللغوى، كما وقع فى العربية قبل هذا القرن.. كما يستحيل علينا الآن أن ندرس النبر الشعرى كما تجلى فى إلقاء العرب للشعر قبل هذا القرن. لعل البداية السليمة الوحيدة أن يكون البدء من الشعر كما يقرأ الآن، ومن اللغة كما هى الآن، بعد أن نصل إلى نتائج معينة، أو نشكل فرضيات معينة عن طريق تحليل ظاهرة مهمة هى: قراءة القرآن. ونفترض هنا أن قراءة القرآن جسدت إما النبر اللغوى فى خصائصه العامة أو النبر الشعرى، لكننا نعرف أن العرب أحسوا أن القرآن لم يكن شعرا حتى حين ورد موزونا. من هنا يمكن أن يقترح أن نبر القرآن لا يتحد بالنبر الشعرى بصورة مطلقة، أو إلى حد توحيد إيقاعه بإيقاع الشعر"[٣]

وبعيدا عن تعريف أبى ديب للإيقاع، على ما به من غموض وبعد عن صرامة التحديد، وعلى ما يحمله من جموح تعبيرى وشطط فى التناول، فإن للإيقاع أبعادًا أخرى ينبغى الإلماح إليها كالبعد الصوتى والبعد الدلالى والبعد البنائى، هذه الأبعاد الثلاثة التى لم تحظ بالتركيز الكافى فى تعريفات النقاد للإيقاع إذ لا يمكن أن تكتمل صور التشكيل

---

[١]- فى البنية الإيقاعية للشعر العربى – د/كمال أبوديب ص٢٣٠، ٢٣١.
[٢]- البنية الإيقاعية فى شعر بدر شاكر السياب – د/سيد البحراوى – ص٢٤.
[٣]- فى البنية الإيقاعية للشعر العربى – د/كمال أبوديب – ص٢٩١.

الإيقاعى إلا من خلال تشكيل صوتى صارم يرتبط بقوة بإيقاع نفسى هادئ ندرك من خلاله ما تفعم به الكلمات من معان وأحاسيس.

اما الوظيفة البنائية للإيقاع فتلك التى "يتحكم الإيقاع بمقتضاها فى نسق الخطاب، أى بناء عناصره ومكوناته ضمن تنظيم وترتيب يستقل بهما الخطاب المفرد عن غيره من الخطابات، وبناء الخطاب بواسطة الإيقاع معناه مرور الذات الكاتبة فى اللغة بغاية تغيير مسارها، ولكن هذا البناء متحرك كما هو متفرد وللشاعر "تينيانوف" أهميته التاريخية فى الصدور عن هذا التصور وهو يرى أن تصور الإيقاع كنسق، كإيقاع معزول دوره الوظيفى ليس ممكنا على العموم إلا إذا وضعنا الإيقاع منذ البداية موضع وظيفته كعامل بانٍ"[١]

اما الدلالية "فهى ملازمة للأولى ومترتبة عليها، فبناء الإيقاع لنسق الخطاب بناء لدلالته ولطريقة إنتاج معناه، فليس للكلمات معنى قبلى سابق على تركيبها فى الخطاب كما ليس للغة إيقاع ينتج المعنى خارج الخطاب فالإيقاع هو المعنى"[٢]

وعلى أساس البعد الأول جاء تعريف د/رجاء عيد للإيقاع الذى اعتبره "ليس عنصرا محددا وإنما هو مجموعة متكاملة، أو عدد متداخل من السمات المميزة تتشكل من الوزن والقافية الخارجية والتقنيات الداخلية بواسطة التناسق الصوتى بين الأحرف الساكنة والمتحركة، إضافة إلى ما يتصل بتناسق زمنية الطبقات الصوتية داخل منظومة التركيب اللغوى من حدة أو رقة أو ارتفاع أو انخفاض، أو من مدات طويلة أو قصيرة، وجميع ذلك يتم تناسقه ويكمل انتظامه فى إطار الهيكل النغمى للوزن الذى تبنى عليه القصيدة"[٣]

---

[١]- الشعر العربى الحديث – بنياته وإبدالاتها – د/محمد بنيس – ص١٧٨.
[٢]- المرجع نفسه – ص١٧٨.
[٣]- التجديد الموسيقى فى الشعر العربى – د/رجاء عيد – منشأة المعارف – الإسكندرية د ت ص١٥.

وقد اتسع النقاد بمفهوم الإيقاع حتى شمل كل نغم صادر عن العلاقات القائمة بين كل كلمة وكل جملة بل وكل صوت داخل البيت، سواء كانت هذه العلاقات نحوية أو صوتية أو دلالية مما يبعث نشاطا إيقاعيا نابضا متعدد الأطر يقوم على أساس التناسب والتوازن ومن هنا جاءت أهمية تعريف د/نعيم اليافى للإيقاع* والذى فتح به الأبواب على مصارعيها لفهم الإيقاع الفهم اللائق به فهو قد توسع فى دلالته فربطه "بالصعود والهبوط" "البطء والسرعة"، "والحركة والتوقف"، كما رآه فى [المماثلة والمخالفة]، و[الموازنة والمقابلة]، فى [الوحدة والتنوع]، فى [حدة الصوت ورخاوته]، وفى [شدته وضعفه]، وفى [طول العبارات وقصرها]"[1]

هنا يتبين لنا أيضا أنه جعل الزمن عنصرا أساسا فى الإيقاع والزمن وقت والوقت تابع لحركة الكون ود/محمد العياشى يرى أن هذه الحركة "تولدها المخيلة، ويخفق بها القلب وتنطبع فى النفس أول الأمر، ثم تجسمها الأيدى بالضرب على آلة موسيقية، أو الجسم عند الرقص، أو الصوت عند الإنشاد. فأساس الإيقاع هو الحركة، لكن ليس كل حركة إيقاعا، فحركة الإيقاع تخضع لمبادئ لا تفريط فيها هى: النسبية فى الكميات والتناسب فى الكيفيات، والنظام والمعاودة الدورية"[2]

وما الإيقاع فى الشعر سوى شحذ وتسخير إمكانات اللغة الصوتية التى تتناغم مع بعضها البعض تساويا وتناسبا على السواء لإحداث لون من الانسجام والتماهى يرضخ النفس فتئن تمتعا، أو يثيرها فتشده تعجبا بلون من عدم التناسب، ليس تلاعبا، وإنما تجنبا لرتابة يأباها الطبع القويم، وإمكانات اللغة تلك تضيق بها الأثواب فتتخذ بعضها عمادا وبعضها سنادا فتتأنق تارة، وتتألق أخرى بين تطابق وتنافر متلاعبة بنغمات تسمع خافتة حينا وبارزة آخر، جوهرية حينا وثانوية آخر، وبين الحالين ما ينم عن

---

* عرف الإيقاع بأنه (العنف المنظم، أو حركة النص الداخلية، الحيوية المتنامية التى تمنح نسق الرموز المؤلفة للعبارة الرفق والثراء)

[1]- ثلاث قضايا حول موسيقى القرآن – د/نعيم اليافى – مجلة التراث العربى – ع ١٧ تشرين الأول ١٩٨٤م – اتحاد الكتاب العرب – دمشق – ص٩٠.

[2]- نظرية إيقاع الشعر العربى د/محمد العياشى – المطبعة العصرية – تونس ١٩٧٦م – ص٤٣.

تأبى الإيقاع فى الشعر على القيود، وتعاليه على غلظة المواثيق"[1] والباحث يستطيع أن يقطع بمدى أهمية الإيقاع الشعرى فى بناء الدلالة العامة للعمل الشعرى، ومدى أهمية إظهار الوشيجة الرابطة بين ما لنغم القصيدة وإيقاعها من صلة بأحاسيس الشاعر، إذ تتماهى إيقاعات العمل مع الارتعاشات الأولية لإبداع الشاعر فتخرج ملونة بلون من الموسيقى الهادفة.

"وعلى ذلك فإننا نؤكد بأن الموسيقى فى الشعر تستطيع أن تقيم بناء متكاملا يجمع بين التأليف القائم فى أعماق الفنان والتأثر فى نفسه وبين غيره من المتلقين فى قدرة فنية على جعل إيقاعات النفس تجذب الآخرين بواسطة النغم الشعرى الذى تعطى مذاقه موسيقى الشعر"[2]

"وقد برع كثير من الشعراء فى جعل الإيقاع جزءا ملتحما بوزن القصيدة واستطاعوا أن يجعلوا حسهم الموسيقى يرن صداه فى إيقاعات الأصوات والحروف ذات الجرس الخاص مما ساعدهم على إثراء أوتارهم الشعرية"[3]

وحتى نستطيع الحكم على أهمية الإيقاع ينبغى أن ننظر لأحوال الذات المتلقية للإيقاع ذاتها، إذ إن "الأثر الفنى لا يكون تاما ولا كاملا إلا إذا تداخلت فى مكوناته، والتقت فى رحابه طاقتان: الطاقة الكامنة فى النص، وهى حياة تعج بالحركة والامتداد بكلماتها التعبيرية، وصورها الفنية، وقيمها الموسيقية، وتركيباتها البلاغية، والطاقة المنبثقة عن التلقى، وهى حياة تتصف أيضا بالحركة والامتداد والتقابل لكنها تحمل حيزا من خبرات جمالية وثقافية مختلفة، تتصالح الحياتان، وتلتقى الطاقتان فتتداخلان وتتناغمان لتخلقا الأثر الفنى الكامل"[4]

---

[1]- البنية الإيقاعية فى شعر حافظ إبراهيم – محمود عسران – رسالة ماجستير مخطوطة – كلية الآداب – جامعة الإسكندرية ٢٠٠١م – ص١.
[2]- التجديد الموسيقى فى الشعر العربى – د/رجاء عيد – ص١٢.
[3]- المرجع نفسه – ص١٣.
[4]- عودة إلى موسيقى القرآن – د/نعيم اليافى – مجلة التراث العربى ع ٢٥/٢٦ – تشرين الأول /كانون الثانى ١٩٨٦-١٩٨٧م ص٩٦.

"ويكتسب الإيقاع شخصيته عن طريق التوفيق بينه وبين ما يسبقه، ولا توجد مقاطع او حروف متحركة تتصف بطبيعتها بالحزن او الفرح، إذ تختلف الطريقة التى يؤثر بها الإيقاع فى نفوسنا تبعا للانفعال الذى يثار فعلا فى ذلك الوقت، بل إنها تختلف أيضا تبعا للمدلول، وتوقع حدوث الإيقاع نتيجة للعادة والروتين، ليس إلا مجرد جزء من حالة التوقع العامة، فهناك عوامل عدة تتدخل فى العملية، منها: سلامة النحو وضرورة تكامل الفكرة، وتخمين القارئ لما يقال، وإدراكه للحركة ونيات المتكلم، وموقفه وحالته الذهنية، ولا يحدد الإيقاع ذاته طريقة تأثيره بقدر ما تحددها الظروف والملابسات التى يدخل فيها هذا الإيقاع هذه التوقعات جميعا مرتبط بعضها بالبعض الآخر ارتباطا وثيقا والكلمة الناجحة هى التى تستطيع أن تشبع هذه التوقعات جميعا فى الوقت نفسه"[١]

واعتقد أن الكلمة لا تبلغ قمة تأثيرها إلا من خلال الإيقاع ومن خلال تمازجها التام مع ما يحيط بها من بنى وتراكيب اخرى وإذا كانت الكلمة هى قلب التعبير، وإذا كان الصوت هو الومضة الإرشادية الأولى لتوصيل المؤدى الإيقاعى للكلمة فإن الإيقاع هو "دفقات الدم المندفعة فى شرايين العمل الفنى التى تمده بالحياة والتجدد، ويعد من أهم المعايير التى يمكن أن تقاس بها مهارة الأديب، وتمكنه من أسرار فنه ومهنته، إنه عالم السحر الذى يفتحه الفنان لجمهوره كى يستقطبه تماما داخله"[٢]

وفى محاولة منه لتبسيط التعريف نجد الدكتور على يونس يعرفه بأنه "تتابع منتظم لمجموعة من العناصر" ثم يبدأ فى تفسير هذه العناصر بأنها قد تكون أصواتا، وقد تكون حركات مثل نبضات القلب. وفى الفنون يتكون الإيقاع من حركات (الرقص) او اصوات (الموسيقى) أو ألفاظ (الشعر)[٣]. وهذا النوع من الإيقاع الذى يتعرض له هو الذى يعتمد على الحس الظاهر الذى تشترك الأحياء كلها فى إدراكه، أما الإيقاع النابض الكامن فى الشعر فهو، من وجهة نظره، "هو تأليف بين مجموعة من العناصر، يجمع بين النسق

[١]- موسوعة الابداع الأدبى – د/نبيل راغب – ص٦٤.
[٢]- المرجع نفسه – ص٧١.
[٣]- نظرة جديدة فى موسيقى الشعر العربى – د/على يونس – هـ ع ك – ص١٧، ١٨

والخروج على النسق، ويقيم بين هذه العناصر علاقة أو علاقات، فإذا خلت العناصر من النسق ومن العلاقات فهى كذلك خالية من الإيقاع"[١]

ولنا أن نقول: إن الإيقاع هو صدى الأصوات التى تلاقت محملة بظلال التجربة، وتحركت بفعل العاطفة متفاعلة مع خيال فاعل، ليكون الناتج تعبيرا مفعما بتوقيعات نفس أمضها الانفعال، وأرهقتها حركية الإبداع، فتوافق انفعالها الداخلى مع وجيب نبض الذات المبدعة ليسرى روحًا رابطة للمعنى المجمل عبر بنىً صوتية ظاهرة، وأخرى خفية يتحكم فيها دافع غامض يوقع به الشاعر لحن خلوده ويكتب به صك وجوده.

ودراستنا فى تناولها الإيقاع لن تنظر إليه من زاوية واحدة إنما ستتجاوز ذلك بحيث تستطيع إظهار خصائص الإيقاع الحقيقى فى شعر شوقى متمثلة فى العروض وهو لون نلجأ فيه للعد إذ هو عنصر مقيس إلى جانب ما ليس قابلا للقياس كالتجنيس والترصيع والتكرير والتطريز والتسجيع والتقسيم بضروبه إلى آخر هذه الطائفة من العناصر الموسيقية، مضافا إلى كل ذلك اللون من التماهى والانسجام الحادثين من تلاقح الأصوات وتساوقها وتناغمها وقيامها على التخييل غير المنفصم عن العلاقات الدلالية والنحوية وبتحقيقها للون من التوافق بين المفهوم والمسموع مكتسبة بذلك قدرة موسيقية تعطيها أهلية الإيحاء الصوتى الصادر من مكان تقوقعها داخل بنية البيت، وأهمية هذه البنى الداخلية تتأتى من احتلالها موقعين أحدهما عروضى والآخر تركيبى، ومن تواشجهما معا ينشأ ما يسمى بالتوازن الصوت/تركيبى الذى يشكل بدوره الجانب الأوفى للإيقاع الشعرى، ناهيك عن لون لن يغفل عنه الدرس وهو العصبية الاشتقاقية التى تنشأ بالاستدعاء بين ابنية الألفاظ إذ إن "أشكال الألفاظ فى العربية هى من جهة ابنية، وقوالب وهيئات، ومن جهة أخرى أوزان موسيقية، تدركها الأذن بسهولة ويسر، فيدرك السامع جزءا من المعنى بمجرد إدراكه وزن الكلمة واتفاق الألفاظ فى الوزن دليل فى غالب الأحوال على الاتفاق فى قالب المعنى او نوعه: كالآلية والمكانية أو التفضيل أو المفعولية"[٢]

---

[١]- نظرة جديدة فى موسيقى الشعر العربى – د/على يونس – هـ ع ك – ص١٧، ١٨

[٢]- فقه اللغة وخصائص العربية – محمد المبارك – ص٢٨٠ – نقلا عن – تكوين العقل العربى – محمد عابد الجابرى – ص٩٠ – بيروت – مركز دراسات الوحدة العربية ١٩٨٩م.

نخلص من ذلك كله إلى أن البيت من الشعر عبارة عن مزيج من بنى متناغمة تبدأ من الصوت المفرد فالكلمة فالجملة فالجمل يتكون منها وزن ينتهى بقافية تنغلق على كتلة متواشجة من ألوان بديعية رقيقة تتفاعل فيما بينها مكونة ذلك الإيقاع النابض المنصهر داخل العمل كله، ويعد تنظيم هذه الإمكانات الصوتية جميعها بحذق مقياس جودة ومعيار تميز، لذا نجد بين الشعراء اتفاقا فى استعمال البحر، واختلافا فى إيقاعه، منشأ ذلك الاختلاف طريقة استغلال كل شاعر معطيات اللغة الصوتية وأخيرا نقول إن قصيدة الشعر عمل يعتمد على التلاحم والتناغم والتآزر فيما بين مكوناته بحيث يقوم انسجامها عبر حركاته المتجاوبة وتقاطعاته وتداخلاته المختلفة يخلق ذلك التناغم الذى يعد مبعث الإيقاع الحقيقى.

ونحن فى الحقيقة أمام شاعر مسكون بالإلهام، معمور الجوانب بعشق ذلك الفن القاسى، نبع شعره من عيلم عميق مفقود القاع فانبثق خيالا يتحرك وعاطفة تختال وأحاسيس تترى وموسيقى تنطق، ونغم ينثال حثيثا فيقبع فى أم سويداء الحس المرهف إذ "إن النغم الذى يشع من شعر شوقى ويطرد ويتحدر فى سلاسة يأتى من أسلوب شوقى، من أعماق ألفاظه ومعانيه معا، من كيانه وشخصيته، من جوه وعصره، وقد تتجلى تلك السليقة الشعرية فى صورة واسعة مؤثرة من صور الحياة وأنغامها الحزينة"[١]

"ولا شك أن الشعر منذ نشأته ذو صلة وطيدة ووثيقة بالموسيقى فقد كان ما فى أبيات الشعر من موسيقى خاصة تصدر عن تكرار الصوت إثر فواصل منتظمة، وتتابع الكم الموسيقى بنسب تتفاوت حجما وكما، ترددها على مسافات زمنية معينة، كان كل ذلك يسهل الترانيم الشعرية القديمة، والذى نريد أن نؤكده أن للشعر صوتا داخليا مستقلا عن موسيقى الشكل المنظوم قد يوجد فيه وقد يوجد بدونه. وإن هذا الصوت الداخلى يرتبط بطريقة إيقاع الجمل ومن طاقة الإيحاء التى تصدر عن تتابع الكلمات وما تجره الإيحاءات من أصداء متلونة ومتعددة وشوقى كان له هذا الصوت الداخلى، بل لا نغالى إذا قلنا إن هذا الصوت كان له حضوره الظاهر والفعال فى كثير من تجارب شوقى الشعرية،

---

[١]- مقدمة الشوقيات المجهولة - د/محمد صبرى - مطبعة دار الكتب - ١٩٦١م - ص٤٢.

كان مولعا بالموسيقى، مستمتعا بها، قادرًا على توليدها، والتأثير بها فى نفوس قارئيه وسامعيه"[1]

وإذا أردنا أن نضع أيدينا على قدرة شوقى على استثمار معطيات الأصوات وربطها بالموقف النفسى واللحظة الشعورية التى ينطلق منها فلنتأمل رائعته فى رثاء سعد زغلول التى يقول فيها:

شيعوا الشمس ومالوا بضحاها	وانحنى الشرق عليها فبكاهـا
ليتنى فى الركب لـمـا أفلت	يوشع همت فنادى فثناهـا
جلل الصبح سـوادا يومها	فكأن الأرض لم تخلع دجاهـا
انظـروا تلقوا عليها شفقا	من جراحات الضحايا ودماهـا
وتروا بين يديها عـبرة	من شهيد يقطر الورد شذاهـا
آذن الحـق ضحاياها بها	ويحه حتى إلى الموتى نعاهـا
كفنوها حرة علويـة	كست الموت جلالا وكساهـا
ليس فى أكفانها إلا الهـدى	لحمة الأكفان حق وسداهـا
خطر النعش على الأرض بها	يحسر الأبصار فى النعش سناها
جاءها الحق ومن عاداتهـا	تؤثر الحق سبيلا واتجاهـا
ما درت مصـر بدفن صبحت	أم على البعث أفاقت من كراها؟[2]

إن للعاطفة هنا تدخلا لا ينكر فى خلق جو إيقاعى هادئ رزين يتمشى مع غربتىَ شوقى النفسية والمكانية إذ كان فى الشام عندما وصله نبأ موت سعد فعزت على ذاته ذاته وحز الأمر فى نفسه حزا، فانكفأ ينغم الحزن بحزن، ويجلل الأسى بأسى ليوقفنا أمام هذه اللوحة الرائعة مصورا جلال الشمس ساعة الأفول الأخير حين يشيعها محبوها باكين محزونين، إمعانا منه فى تصوير الحزن نجده يستعين بموقف تراثى جليل حينما استعان يوشع أحد أنبياء بنى إسرائيل بربه طالبا منه أن يؤجل غروب الشمس حتى

---

[1]- أعلام الأدب العربى الحديث – د/محمد زكى العشماوى – دار المعرفة الجامعية – الاسكندرية – ١٩٩٥م – ص٢٢

[2]- ديوان شوقى – تحقيق د/أحمد الحوفى – نهضة مصر – جـ٢ – ص٥٧٨.

ينتهى من هزيمة أعدائه فاستجاب الله له ولكن أنى لشوقى مثل هذا، ثم نراه يخلع أحزانه الذاتية على الكون من حوله فيبديه مربد الوجه كئيبا حتى لكأنه طعن فانثالت دماه لتضفى على اللوحة لونا من المأساوية العنيفة، ويتمادى عبر القصيدة كلها ليبدى مدى ما أصاب الكون كله ومصر بخاصة من هول بفقد الزعيم المرتجى.

على أن الذى أكسب العمل كله روعة وجلالا إنما هو تلك العلاقات التى أنشأها شوقى بين الكلمات وهذا التلاؤم الموسيقى بين البنى الداخلية والخارجية على السواء إذ آثر شوقى بحر الرمل بإمتداداته الرائعة وتناغماته الجليلة، ثم اختار الهاء الممدودة حرف روى ليشيع عبره زفراته البائسة، وكأن هذا الحرف قد استغل موقعه المتميز فأنشأ داخل الأبيات لونا من العصبية المثلية فبسط لذاته الطريق بنشر مجموعة من المدات داخل كل بيت كتمهيد لتلك الزفرة الحادة الكامنة فيه كحرف مهموس رقيق، وهذا التناغم الموسيقى والتلاؤم الحرفى لا يتحقق تأثيره بمد تفاعل هذه الأصوات فحسب، بل بالإحساس الكلى الذى يرمى إليه شوقى من وراء كل بيت، وإذا أردت فعلا وضع يديك على براعة شوقى فى الترصيف الإيقاعى المؤثر فتأمل ذلك التلاؤم العنيف بين كلمات "شيعوا – ومالوا" "وانحنى الشرق عليها.. فبكاها" ثم ما يحدثه التصريع الهادئ الرزين بين شطرى البيت الأول، ناهيك عن الانكسار الدلالى المميت فى الشطر الثانى – أما ما فعله شوقى بموسيقى البيت الثانى فهو فى منأى عن الشبيه متمثلا فى توالى الكلمات "أفلت" ثم "همت فنادى فثناها" فالأفول فى شطر، والهمة فالنداء فالثنى فى الشطر الثانى الذى يمُنحنا فيه العطف بالفاء إحساسا بجلال الحدث الذى يكاد يقع ولابد من تفاديه بأى شكل وقد قام الانسجام الصوتى فى هذه التجربة بدوره الكفئ به فأبدى اللوحة على ما يجب لها من روعة فتأمل الشين بتفشيها وانتشارها فى البيت الأول، والفاء بدلالتها على لازم المعنى فى البيت الثانى وكلا من اللام والجيم والدال وما تشيعه هذه الأحرف من أسى حاد، وقتامة شديدة تغطى دلالات البيت الثالث، ثم القاف الذى يصدم القارئ بجهريته وتمفصله فى قلب جواب الطلب فى البيت الرابع، ثم صوت الراء المتكرر بكثرة فى البيت الخامس، وكأنه منبه صوتى لحقيقة الرحيل، ونجد فى البيت السادس دورانا منتظما لكل من الهاء والحاء وهما صوتان مهموسان يدل أولهما على التلاشى وبخاصة أنه أتبع بمد طويل فى مواقعه الثلاثة داخل البيت، ويدل ثانيهما على لون من التماسك، ثم يستغل

شوقى عطاء التكرار الصوتى فى البيتين السابع والتاسع فيكرر دلالة بعينها من باب توكيد المعنى، وكذلك الجناس التام فى البيت العاشر، وهو على ما نعلم، من الركائز الصوتية ذات الثقل الإيقاعى المثمر، والمهم حقيقة فى هذه التجربة أن شوقى استطاع مزج عاطفته بإيقاعه المزج اللائق فناسب إيقاعه الهادئ عاطفته الحزينة وأبداها فى أبهى صورها عبر مستويات هيكلة إيقاعية رائعة.

"والعلاقة بين الملامح الإيقاعية للتكوين ومحتوى التكوين قد تكون علاقة توافق، وقد تكون علاقة تقابل. ففى حالة التوافق تجتمع فى القصيدة عوامل البساطة الإيقاعية مع بساطة المضمون أو تجتمع عوامل الجهارة وسرعة الإيقاع مع الانفعالات الحادة، أو تتلاقى عوامل الرزانة والخفوت مع المحتوى الذى يغلب عليه الفكر المتأمل أو العواطف الهادئة، وهكذا. وفى التقابل ينعكس الوضع فتجتمع الصفات الإيقاعية مع محتوى مضاد لها وفى كلتا الحالتين تتفاعل العناصر المتوافقة أو المتضاربة فينتج عن هذا التفاعل أو ذلك "سبيكة" واحدة لا ينفصل فيها عنصر عن آخر. وعلاقة التكوين بالمحتوى يمكن أن تشبه بالعلاقة بين سلوك الإنسان وانفعالاته"[1]

وإذا أردنا أن نمس فى شعر شوقى أثر اللحظة الانفعالية والدفقة الشعورية بالإيقاع وما ينجم عن ذلك من إيحاء موسيقى فلنطالع وصفه مشهدًا راقصا فى رائعته "مرقص" التى يقول فيها:

حف كأســـها الحبب	فهى فضـــة ذهب
أو دوائـــــــــر درر	مائج بهـــا لبب
أوفـــم الحبيب جـلا	عن جمانه الشنب
أو يـــــداه باطنها	عاطـل ومختضب
أو شـــقيق وجنتـــه	حيـن لى به لعـــب
راحة النفوس وهل	عنـد راحـة تعب
يا نـــديم خف بهـا	لا كبابك الطـرب
لا تقـــل عواقبـــها	فالعـواقب الأدب
تنجـــلى ولى خلـق	ينجلى وينسـكب[2]

---

[1]- نظرة جديدة فى موسيقى الشعر العربى – د/على يونس – ص١٣٣.
[2]- ديوان شوقى جـــ١ – ص٥٨.

فأثر اللحظة والانفعال ظاهر لا شك على مدار العمل كله، إذ يعكس اختيار وزن المقتضب الطيع الراقص السريع ما بالليلة من حركة، وما يمن بها من رشاقة، كما تكشف اللغة المستعملة عن إيقاع الليلة كشفا سافرا لا مواراة فيه، وهذا يبدو من خلال العصبية الطائفية لأصوات بعينها، ولصيغ دون غيرها إلى جانب مركبات التكرار والمجانسة الاشتقاقية، كل هذا يعطى إيحاء بوعى شوقى باختيار الإيقاع الملائم لتجربته.

وإذا أردنا حقا أن نتبين براعة شوقى فى المواءمة بين الإيقاع والتجربة فلنطالع مشهدين متتابعين من مسرحية "مجنون ليلى" لنرى بأم أعين أحاسيسنا وعى هذا الرجل بعطاء الإيقاع وأهمية انسجامه مع حالة المتلقى، فنجده حينما يتحدث عن الحادى يستعمل وزنا مخترعا لم تعه الواعية العروضية من قبل ولعله اخترعه من بحر الرجز، أو من بحر المنسرح، فهو على الأول "مستفعلن مستف" وعلى الثانى "مستفعلن مفعو"[1] ويقول على لسان الحادى.

هـــلا هـــلا هيـــا	اطـــو الفلاطيا	وقربى الحيـــــا	للنـــــازح الصب
جلاجل فى البيد	شـــجية الترديد	كــــرنة الغريـــد	فى الفنن الرطب
انـــــــاح ام غنـــى	أم للحمـــى حنـــا	جليجـــــل رنـــا	فى شعب القلب
هـــــلا هـلا سـيرى	وامضى بتيسـير	طيرى بنا طيرى	للماء والعشــب
طيرى اسبقى الليلا	وأدركى الغيــــلا	العهـــد من ليلى	ومنـزل الحـــب
بالله يـــا حـــــادى	فتـــش بتـوبـاد	فالقلب فى الوادى	والعقل فى الشعب
يا قمـــــرا يبـــدو	مطلعـــه نجـــد	قد صنـــع الوجد	ماشـاء بالركب[2]

تقافز إيقاعى، ونغم صوتى، وتواؤم اشتقاقى، وتوازن قافوى وتجديد وزنى، وتجنيس وتكرير، ولعب بكل معطيات اللغة الصوتية، وفوق كل ما سبق تطابق مع الدلالة الكلية للعمل إذ الحداء تسلية وإمتاع فيما يشبه أهازيج المزارعين فى مواسم الحصاد لذا نجد بساطة فى اختيار الأوزان، والكلمات والتراكيب بل والقوافى أيضا، وكأن شوقى لم

---

[1] - انظر كتاب - ملامح التجديد فى موسيقى الشعر العربى - د/عبدالهادى عطية - دار المعرفة - دت - ص٣٦.
[2] - مسرحيات شوقى - هـ ع ك - ١٩٨٤م - ص١٤٤.

يكتف بكل ما سبق فاستعان بأصوات بعينها أو بمسمياتها أو بما يدل عليها من مثل "جلاجل – شجية الترديد – كرنة الغريد – ناح – غنى – جليجل رنا – ياحادى" وفى كل ذلك ما ينم عن إدراكه لوقع الموسيقى بنوعيها على المستمع، ثم نجده ينتقل بعد هذه الطنفسة الموشاة مباشرة إلى رسم لوحة قاتمة، يعتريها حزن الثاكل المفجع فيستعمل لها بحر البسيط برحابته، وامتداده المتناسب مع زفرات العشاق ودندناتهم الشجية، فنجد قيسا وقد أفاق من غيبوبة صبوته يقول:

ليلى !! منـــاد دعا ليـــلى فخـف لـه	نشـــوان فى جنبات الصدر عربيد
ليلى !! انظروا البيد هل مادت بآهلها	وهل تـــرنم فى المزمـــار داود
ليلى !! نـــداء بليـــلى رن فى اذنى	ســـحر لعمرى لـه فى السمع ترديد
ليلى تردد فى ســمعى وفى خلـدى	كما تـــردد فى الأيـك الأغـاريـد
هل المنـــادون أهـلوها وإخوتهـا	أم المنـــادون عشـاق معـــاميد
إن يشركونى فى ليـــلى فـلا رجعت	جبـــال نجد لهم صوتا ولا البيـــد
اغير ليلاى نادوا أم بها هتفـــوا	فداء ليـــلى الليـــالى الخرد الغيـد
إذا سـمعت اسم ليلى ثبت من خبـلى	وثاب ما صـــرعت منى العناقيـــد
كسا النـــداء اسمها حســـنا وحببة	حتى كأن اســـمها البشرى أو العيد
ليلى!! لعلـــى مجنـــون يخيل لى؟	لا الحىُ نـــادوا على ليلى ولا نودوا[1]

إنـه الإمتـاع عـن طريـق الإيقـاع، والإحسـاس الحقيقـى بهمـس اللغـة وجهرهـا، بوضوحها وخفائها، بنبرها وتنغيمها، فتأمل ليلى فى فم الحادى فى القطعة الأولى، وتأمل كل ليلى فى المشهد الثانى. ففى مضمار التذكر فى ثلاثة الأبيات الأول نجده يقول "ليلى..." ثم يصمت برهة محدثا فجوة إيقاعية لها دور لا يؤديه عنها الصوت فالوقفة هنا على خفتها إلا أنها تفعم بزفرة من حنَ فأنَ ثم تأمل موضع الارتكاز النبرى على "ليلى" البيت الأخير لتعطى دلالة الاستفهام دونما أداة، فهو استفهام مخفى تبديه زفرة الصمت الإيقاعى، وتبرزه خيبة الأمل الكامنة فى التعبير التالى للاسم، ولأن الموقف كله موقف

---

[1]- المسرحيات – مجنون ليلى – ص١٤٤-١٤٥.

مسموع من قبل قيس فنجد أن دلالات النداء والسمع والتحدث والصمت لم يخل منها بيت من أبيات المقطوعة كلها، ناهيك عن حزمة المدود الطويلة المنتشرة فى بياض القطعة على مسافات تكاد تكون متساوقة إيحاء بحزن المجنون وقوة أنينه، ناهيك عن دلالة تكرار اسم ليلى وما يحمله من معطيات إمتاع والتذاذ، إضافة إلى تكرار مجموعة متنوعة من حزم صوتية لها معنى دلالى وتأثير إيقاعى لا يخفى على ذى واعية إيقاعية مرهفة. ويجلل كل ذلك الموقف عاطفة حزن رفيعة المستوى تكاد تتحكم فى مسار المشهد فتحوله إلى مشهد درامى عنيف يخلع منك الإحساس خلعا وينتزع منك التأثر انتزاعا ليستقر تأثره فى سويداء فؤادك معربا عن تام تأثيره بإيقاع العمل. كل هذا يستطاع بشئ من الاطمئنان تسميته بالصنعة الخفية التى منها يخرج الإيقاع كمنتج نابض يشكله نسيج متلاحم عبر مستويات عدة للغة الضاد فمن صرف إلى نحو إلى أصوات إلى عروض إلى معجم إلى دلالة إلى تصوير بلاغى إلى تآلف إنما هو فى مجمله إيقاع حى نابض مفعم بحيوية ناطقة مرجعها إلى الاتساق والتلاؤم بين الأصوات الداخلية بحركاتها والمشاعر الإنسانية بتوجهاتها، ومن هنا نقول إننا "فى حاجة إلى منهج جديد لدراسة العروض ولدراسة الإيقاع، تحتاج إلى منهج قادر على إنتاج معرفة علمية بالنظرية العروضية فى إيقاع الشعر العربى، تتيح لنا فهم أسسه ليس فقط الفنية وإنما الأيدولوجية وأثر هذه الأسس على حدود فعاليته علميا وفنيا. ونحتاج إلى منهج قادر على إدراك الخصائص الإيقاعية للشعر العربى قديمه وحديثه. ما قبله منه العروض وما رفضه، وهما منهجان متكاملان، أو منهج واحد منهج يمتلك أساس نظرية تحدد ماهية الإيقاع ووظيفته، وحدود تقنينه، والعلاقة بين التقنين أو التقعيد والواقع الملموس (أى الإيقاع نفسه) بحيث تضئ لنا معرفة الإيقاع قصور العروض وتستطيع أن تحقق هى ما لم يستطع العروض تحقيقه"[١]

---

[١] - العروض وإيقاع الشعر العربى – د/سيد البحراوى – هـ ع ك – ١٩٨٣م – ص٧.

الباب الأول

موسيقى الإطار

الفصل الأول

البنية الإيقاعية والوزن الشعرى

أولا: الكم المقطعى للأبحر المستخدمة:

لاحظنا فى معظم الدراسات التى اهتمت فى الفترة الأخيرة بتبين أبعاد الإيقاع فى الشعر العربى انشغالا بمسألة المقطع تلك، فعدوا دراسة المقطع مدخلا للدرس القائم على الدقة فنجد د/شكرى عياد يؤكد هذه الحقيقة فى قوله "لا جرم تحول الدارسون المحدثون إلى المقاطع، ورأوا أن هذه الوحدات المستعملة فى تحليل الأصوات اللغوية على اختلاف اللغات هى أصلح ما تنقسم إليه التفاعيل، وقد هيأ لهم اتخاذ المقاطع أساس الأوزان العربية وصفا جديدا للعروض العربى يكشف عما فيه من مراعاة النسب التى لا تقوم أوزان الشعر فى أى لغة من اللغات بغيرها"[١]

وهذا المدخل لدراسة الشعر العربى قد عول عليه المستشرقون إلى حد كبير وتبناه كذلك المحدثون من نقادنا العرب إلى حد أن باحثا معاصرا عد رصد الخليل للتفعيلات التى تتكون منها أوزان الشعر العربى قائما على إحساس الخليل نفسه بمسألة المقطع موضع التناول ويقول د/سيد البحراوى: "برغم أن الخليل بن أحمد – مثل غيره من اللغويين القدماء – لم يستعمل مصطلح المقطع أو النظام المقطعى، فإن رصده للتفعيلات المكونة للأوزان يمكن أن يكون قائما على إحساسه بمسألة المقطع هذه"[٢]

وعلى هذا فالمقطع الصوتى عبارة عن حركة - قصيرة أو طويلة - مكتنفة بصوت أو أكثر من الأصوات الساكنة.

أو "هو مجموعة من الأصوات التى تمثل قاعدتين تحصران بينهما قمة"[٣] المقاطع إذن وحدات تركيبية أو أجزاء تحليلية يمكن أن يحلل الوزن على أساسها. ولا جدال فى أن هذه النظرة لا تختلف عن نظرة العروضيين العرب إلا فى الشكل فحسب، ونحن سنقتصر فى دراستنا على تقسيم المقاطع أساسا إلى نوعين: النوع الأول القصير وسنتخذ له الرمز

---

[١]- موسيقى الشعر العربى – د/شكرى عياد – ص٣١ – دار أصدقاء الكتاب للنشر والتوزيع – دت.

[٢]- البنية الإيقاعية فى شعر السياب – د/سيد البحراوى – رسالة دكتوراه – جامعة القاهرة – ١٩٨٣م – ص٨.

[٣]- أصوات اللغة – د/عبدالرحمن أيوب – ص١٣٩ – القاهرة – ط١ – ١٩٦٣م.

(ب) النوع الثانى المقطع الطويل وسنتخذ الرمز (-) وعلى هذا يمكننا إعادة المقابلة بين نوعى المقاطع وبين المصطلحات العروضية الخليلية على النحو التالى:

- السبب الخفيف = مقطع طويل.
- السبب الثقيل = مقطعان قصيران.
- الوتد المفروق = مقطع طويل + مقطع قصير.
- الوتد المجموع = مقطع قصير + مقطع قصير
- الفاصلة الصغرى = مقطعان قصيران + مقطع طويل
- الفاصلة الكبرى = ٣ مقاطع قصيرة + مقطع طويل

ويمكن أيضا أن نقابل بين التفعيلات الثمانى التى شكل منها الخليل دوائره وبين رموز المقاطع التى أشرنا إليها آنفا على هذا النحو.

فعولن (ب--) وفاعلن (-ب-)ومفاعيلن (ب---) ومستفعلن (--ب-) وفاعلاتن (-ب--) ومتفاعلن (ب ب-ب-) ومفاعلتن (ب-ب ب-) ومفعولات (---ب)[١]

ونحن مع القول الذى يجزم بأن اللغة العربية لغة كمية وذلك للدور المهم الذى تلعبه حروف المد فى تغيير المعنى وتنويع الإيقاع وإثرائه وهذا عين ما أوضحه الدكتور شكرى عياد حين قال "ومن الناحية النظرية لاشئ أولى من كم المقاطع بأن يكون أساسا لأوزان الشعر العربى، فهو أبرز من أية صفة أخرى يمكن أن يتصف بها المقطع كالنبر أو النغمة أو العدد"[٢]

ولا مراء فى ان للمقاطع المتناغمة مع بعضها البعض تأثيرا جد خطير على نفس المتلقى وهذا ما جزم به من تحدثوا فى علم النفس الموسيقى عندما تعرضوا لكيفية شعور المرء بنغم الكلام فقالوا "إن هناك ميلا غرزيا فى كل كتلة من عدة مقاطع كشبه

---

[١]- انظر فى ذلك التقسيم – نظرة جديدة فى موسيقى الشعر – د/على يونس – ص٥٤، ٥٥ – موسيقى الشعر العربى – د/أنيس – ص١٥١ – مراجعات – مجلة فصول – جماليات الإبداع والتغير الثقافى – جـ١ – المجلد السادس – العدد الثالث أبريل ١٩٨٦م – د/سعيد بحيرى – ص١٩٣.

[٢]- موسيقى الشعر العربى – د/شكرى عياد.

الفقرات القصار أو العبارات الصغيرة، فقد نسمع فى عشر ثوان ما يكاد يبلغ خمسين مقطعا صوتيا تسمعها الأذن فتلتقطها كتلا من المقاطع تطول أو تقصر، فإذا ترددت فى أواخر هذه الكتل الصوتية مقاطع بعينها شعرنا بسهولة ترديدها واحسسنا بغبطة وسرور حين سماعها، وبعث فينا هذا الرضا والاطمئنان"[١]

وقد جزم "الأخفش" منذ زمن بعيد بقيام الإيقاع على أساس صوتى لغوى، وركز على الجانب الكمى دون غيره فى حديثه عن هذا الأساس فوجدناه يقول "والحروف لا تخلو من أن تكون ساكنة ومتحركة، لأنه ليس من حروف العرب ولا غيرها شئ يخلو من أن يكون مضموما أو مكسورا أو مفتوحا أو موقوفا"[٢] وهو هنا يمايز بين الصامت والصائت ونجده يقول أيضا "فأقل الأصوات فى تأليفها الحركة، وأطول منها الحرف الساكن، لأن الحركة لا تكون إلا فى حرف ولا تكون حرفا، والمتحرك أطول من الساكن لأنه حرف وحركة"[٣] ويقول فيه "الساكن أقل من المتحرك"[٤] "الساكن أقل الحروف وألطفها وهو حرف ميت"[٥]

وهذه المقايسة بين الساكن والحركة والمتحرك إنما تعتمد الأساس الكمى الدقيق مجالا للتفرقة ومعيارا للتمايز – وعبر هذه المنطلقات جميعها سنلج لدراسة كم المقاطع فى شعر شوقى – وشعر شوقى لا يخلو أبدا من إشكالات عدة، إذ لم يصل إلينا كل ما نظم شوقى، وهذا ما أكده د/محمد صبرى فى مقدمة الشوقيات المجهولة إذ قال: "لم يعرف الناس كل ما نظم شوقى، وليس ما عرفوا من شعره متداولا كله بين الأيدى فقد طرأ على شعر شوقى من الضياع حينا والبتر أحيانا، والطى حينا والفوضى أحيانا أخرى ما جعل

---

[١]- اللغة الشاعرة – عباس محمود العقاد – ص٣١ – ط – دار غريب.
[٢]- كتاب العروض للأخفش – تحقيق د/سيد البحراوى – مراجعة د/محمود على مكى – مجلة فصول – هـ ع ك يناير ١٩٨٦م – ص١٣٦.
[٣]- المرجع نفسه – ص١٤٣.
[٤]- المرجع نفسه – ص١٤٢.
[٥]- المرجع نفسه – ص١٤٢.

الدارس اليوم يعجز عن حصره بالضبط وأول مسئول عن ذلك هو الشاعر نفسه[١] وكل ما يهم دراستنا هو أن نتناول ما وقع من شعر باسم شوقى ووصل إلينا موثقا لا اختلاف فى نسبته إليه، أما ما ضاع من شعره، فلم يكن شوقى هو الأوحد من بين شعراء العربية فى ذلك الأمر إذ الضياع آفة الشعر العربى منذ قديم الأزل ودراستنا تعتمد من مصادر شعر شوقى ما يلى:

١- ديوان شوقى بتحقيق د/أحمد الحوفى وذلك لما يتسم به هذا التحقيق من دقة وقد بلغ عدد أبيات شوقى فيه اثنى عشر ألف بيت وستة عشر وثمانمائة (١٢٨١٦ بيتا) بعد إضافة ما زاد فى الشوقيات المجهولة لبعض قصائده.

٢- ديوان الشوقيات المجهولة د/محمد صبرى بعد حذف ما تكرر من قصائد فى ديوان شوقى، واستثناء الشعر العامى الذى كان شوقى قد أعده ليغنى، وقد بلغت أبيات الجزءين ثلاثة آلاف وأربعمائة وستين بيتا (٣٤٦٠ بيتا).

٣- أرجوزة دول العرب وعظماء الإسلام وقد بلغ عدد أبياتها ألفا ومائتين وثلاثة وأربعين بيتا (١٢٤٣ بيتا) وقد استثنينا منها ١٣٢ بيتا جاءت على وزن الرمل فى ديوان شوقى.

٤- مسرحيات شوقى، وهذه ستستقل بدراسة منفردة وقد بلغ عدد أبياتها سبعة آلاف ومائة بيت وخمسة (٧١٠٥ بيتا).

بذلك يكون شعر شوقى الغنائى – موضع الدراسة فى هذا الفصل سبعة عشر ألف بيت وتسعة عشر وخمسمائة (١٧٥١٩ بيتا) يتخطى شوقى بها أغزر شعراء العربية إنتاجا، وهو ابن الرومى الذى اتخذ مثالا للخصب فى أدبنا العربى أما بإضافة ما نظمه شوقى من شعر مسرحى فيكون شوقى قد احتل موقع الصدارة بين جميع شعراء العربية فاستحق ، وإن لم يكن الكم معيار تميز، أن يصبح أميرا للشعر العربى، وبخاصة أن لشعره تميزا يجعله سابقا على ما دونه من شعراء العربية كلهم.

---

[١]- الشوقيات المجهولة – د/محمد صبرى – ط١ – ص٣٣، ٣٤.

ودراستنا بهذه الإحصاءات تكون قد اختلفت تمام الاختلاف مع ما جاء به الأستاذ الدكتور/ محمد الهادى الطرابلسى[١] فى دراسته الرائدة لخصائص الأسلوب فى شعر شوقى. والتى اعتمد فيها إحصاء ديوان الشوقيات، وإحصاء الشوقيات المجهولة دون إسقاط ما تكرر من قصائد فى العملين مما جعله يزيد على شعر شوقى الحقيقى ناهيك عن استثنائه الشعر المسرحى وأرجوزة دول العرب وعظماء الإسلام التى اعتمدناها فى إحصاءاتنا مستثنين منها اثنين وثلاثين بيتا ومائة (١٣٢ بيتا) جاءت كموشحة على وزن الرمل التام فى وسط الأرجوزة، وقد ضممناها لوزنها معتبرين إياها قصيدة قائمة بذاتها. كما ضممنا ألف بيت ومائتين وثلاثة وأربعين هى مجموع ما تبقى من القصيدة لبحر الرجز التام ليرتفع بإضافتها إلى المرتبة الثانية فى سلم التواتر بدلا من السادسة وحتى نستطيع قياس النسب فلنطالع الجدول رقم (١).

---

[١]- انظر خصائص الأسلوب فى الشوقيات – د/محمد الهادى الطرابلسى – ص١٣، ١٤
– بلغ عدد أبيات الديوان عنده (١١٣٢٠ بيتا) والأرجوزة (١٣٩٥ بيتا) والشوقيات المجهولة (١٣٩٥ بيتا) والمسرح الشعرى (٦١٧٩ بيتا) وفى كل ذلك اختلاف بين عما جاء بدراستنا تلك من إحصائيات مما يحدث فرقا شاسعا فى التواتر الكمى للمقاطع.

جدول ص ٣٤

	المصدر	ديوان شوقي					الشوقيات المجهولة					دول العرب وعظماء الإسلام		مجموع القصائد	مجموع الأشعار	المجموع الكلي	النسبة (%)	مجموع الأشعار الكلي	النسبة (%)
	التواتر	عدد القصائد				عدد الأشعار	عدد القصائد				عدد الأشعار								
	البحر	قصيدة +٧	قطعة ٤ : ٦	نتفة ٢ : ٣	يتيم ١		قصيدة +٧	قطعة ٤ : ٦	نتفة ٢ : ٣	يتيم ١		قصائد	أشعار						
١	الكامل التام	٨٥	١	٩	١	٣١٩٧	٢٥	٨	٢٤	١	٧٣٩			١٥٤	٣٩٣٦	٢١٩	٢٩,٥٥	٥٠٩٧	٢٩,٣١
	الكامل المجزوء	٢٦	١	٨	-	٧٨٢	١٥	٦	٩	-	٣٧٩			٦٥	١١٦١				
٢	الرجز التام	٢٩	٣	-	-	٤١٧	٤	-	١	-	٥٨	١	١٢٤٣	٣٨	١٧١٨	٦٨	٩,١٧	٢٤١٣	١٣,٤٩
	مجزوء الرجز	١١	-	١	-	٢٤٣	٨	٣	-	-	٢٩٨	-	-	٢٣	٥٤١				
	مشطور الرجز	٢	-	-	-	١١٠	٤	١	-	-	٤٤	-	-	٧	١٥٤				
٣	الوافر التام	٣٢	١	٣	-	١٤٣٠	١٦	٢	١٣	-	٣٥٤			٦٧	١٧٨٤	٧٠	٩,٤٤	١٩٢٢	١١,٠٥
	الوافر المجزوء	٣	-	-	-	١٣٨	-	-	-	-	-			٣	١٣٨				
٤	الخفيف التام	٣٤	-	٢	-	١٤٧١	١١	٣	٩	١	٢٥٩			٦٠	١٧٣٠	٧١	٩,٥٨	١٨٤٨	١٠,٢٠
	الخفيف المجزوء	٣	-	١	-	٧٨	٢	١	٤	-	٤٠			١١	١١٨				
٥	البسيط التام	٣٤	٢	١	-	١٢٧٣	١٤	٧	٢١	١	٤٠٧			٨٠	١٦٨٠	٨٥	١١,٤٧	١٧٥٩	١٠,٠٩
	مخلع البسيط	١	-	-	-	٩	٣	-	١	-	٧٠			٥	٧٩				
٦	الرمل التام	٢٥	-	١	-	١٢٢٦	٩	١	١	-	١٣٧			٣٧	١٣٦٣	٥٣	٧,٢٨	١٥٢٣	٨,٧٥
	الرمل المجزوء	٩	-	١	-	١٢٩	٢	١	٣	-	٣١			١٦	١٦٠				
٧	الطويل	٢١	٢	٢	-	٨٧١	٩	٣	١٢	-	١٨٣			٤٩	١٠٥٤	٤٩	٦,٦١	١٠٥٤	٦,٠٦
٨	المتقارب	٢٣	-	١	-	٦٥٧	٦	٣	٤	-	١٠٤			٣٧	٧٦١	٣٧	٤,٩٩	٧٦١	٤,٣٧
٩	السريع	١٢	١	٢	-	٢٥٨	٦	١	٦	-	١١٨			٢٨	٣٧٦	٢٨	٣,٧٧	٣٧٦	٢,١٧
١٠	المجتث	٧	١	-	-	١٤٢	٥	٤	١٢	-	١٢٥			٢٩	٢٦٧	٢٩	٣,٩١	٢٦٧	١,٥٨
١١	الهزج	٧	-	١	-	١٢٦	٣	١	٣	-	٤٤			١٥	١٧٠	١٥	٢٠٢	١٧٠	٠,٩٧
١٢	المتدارك التام	٤	-	-	-	٦٥	٢	-	-	-	١٥			٦	٨٠	٧	٠,٨٠	١٥٠	٠,٨٦
	المتدارك المشطور	١	-	-	-	٧٠	-	-	-	-	-			١	٧٠				
١٣	المقتضب	٢	-	-	-	١٢٤	-	-	-	-	-			٢	١٢٤	٢	٠,٢٦	١٢٤	٠,٧٠
١٤	المديد	-	-	-	-	-	٢	-	-	-	٣٧			٢	٣٧	٢	٠,٢٦	٣٧	٠,٢١
١٥	المنسرح	-	-	-	-	-	١	-	٢	-	١٢			٣	١٢	٣	٠,٤٠	١٢	٠,٠٦
١٦	الزجل	-	-	-	-	-	-	-	٣	-	٦			٣	٦	٣	٠,٤٠	٦	٠,٠٣
	المجموع	٣٧٢	١٢	٣٢	١	١٢٨١٦	١٤٧	٤٥	١٢٨	٣	٣٤٦٠	١	١٢٤٣	٧٤١	١٧٥١٩	٧٤١		١٧٥١٩	
	النسبة (%)	٥٠,٠٦	١,٦	٤,٣	٠,١٣	٩٥	١٩,٨٣	٦,٠٧	١٧,٢٧	٠,٤٠	١٩,٨٩	٠,١٣	٧,٨٥		١٠٠	١٠٠		١٠٠	

بمطالعة معطيات الجدول يتبين لنا ما يلى:

- استئثار ديوان شوقى بالكم الأوفى من شعره نفسا واتجاها إذ تجاوزت أشعار الديوان نسبة الثلثين (٧٣,١٥٪) هى نسبة اثنى عشر ألف بيت وستة عشر وثمانمائة (١٢٨١٦ بيتا) تليها نسبة الشوقيات المجهولة التى ضم جزءاها معا ثلاثة آلاف بيت وأربعمائة وستين (٣٤٦٠ بيتا) أى ما يعادل ١٩,٧٤٪) ثم تأتى الأرجوزة فى المرتبة الثالثة بنسبة (٧,٠٩٪) معادلة لألف وأربعين بيتا ومائتين (١٢٤٣ بيتا).
- انخفاض نفس شوقى داخل قصائده قياسا لكل أعماله إذ بلغ طول نفس القصيدة ثلاثة وعشرين بيتا تقريبا أما نفسه فى قصائد الديوان فهو أرفع من ذلك بكثير إذ بلغ ثلاثين بيتا تقريبا لكل قصيدة أما اتجاهه بالقياس لعدة قصائده فبلغ اتجاهه فى أعمال الديوان ما يربو عن (٦٠٪)، بينما بلغ نفسه فى الشوقيات المجهولة إحدى عشر بيتا تقريبا، ونعلل ذلك بكثرة المقطوعات داخل جزءى الشوقيات المجهولة قياسا إلى كثرة القصائد فى الديوان.
- اثبت شوقى قدرة هائلة على ركوب وزن الرجز نفسا واتجاها إذ جاءت أطول قصائده، بل أطول قصائد الشعر العربى عموما على بحر الرجز إذ بلغ طول نفسه فيها مداها كلها إلا جزء الموشحة الذى يمثل منها نسبة ٩٪ فقط.
- احتل الكامل فى شعر شوقى نصيب الأسد فتجاوزت نسبة اتجاهه إليه ما يزيد على نسبة اتجاهه إلى عشرة الأبحر الأخيرة فى الجدول ليثبت بذلك مدى قدرته على استغلال سعة صدر هذا البحر لكل أناته وزفراته ومدى مرونته الفائقة فى استيعاب تجارب شوقى متعددة المناحى متشعبة الجذور، كما أن نسبته تعادل تقريبا الأبحر الثلاثة التى تليه فى سلم التواتر.
- إذا اتجهنا إلى تبين نسبة اتجاه شوقى أى عدد الأشعار قصائد كانت أم مقطوعات أم نتفا لوجدنا أن القصائد فى الديوان غلبت على ما سواها غلبة بينة إذ نظم ثلاثمائة قصيدة وإحدى وسبعين فى مقابل اثنتى عشرة مقطوعة واثنتين وثلاثين نتفة وبيت يتيم واحد جاء على وزن الكامل التام بينما تراجعت نسبة القصائد جدا فى الشوقيات المجهولة قياسا إلى ما سواها، وذلك لأن معظم ما جاء فى ديوان الشوقيات المجهولة إنما هو مقطوعات أو نتف أو بقايا أعمال أضاعها إهمال شوقى فى تدوين شعره.

- بلغت نسبة اتجاهه إلى القصائد عامة ما يقرب من (٧٠٪) وهذه نسبة رفيعة تزيد على نسبة قرينة حافظ إبراهيم التى بلغت (٦٨٪ تقريبا)[١]. بينما بلغت نسبة المقطوعات حوالى (٨٪) وهى بالقياس إلى النتف تعد ضئيلة إذ بلغت نسبة الأخيرة حوالى (٢٢٪) بينما انعدمت نسبة الأيتام تقريبا.
- تجاوز شوقى كل سالفيه من شعراء العربية نفسا تجاوزا يند عن القياس إذ لم نعثر على شعر شاعر زاد عن هذه النسبة الهائلة من عدد الأبيات، ناهيك عن التميز فى النظم والبراعة فى الصياغة، وبالقياس إلى البحترى وهو كان غزير الإنتاج وافره وقد بلغ عدد ابياته (١٥٨٥٩ بيتا)[٢] وابن الرومى (من ١٦ : ١٧ الف بيت)[٣] وإلى معاصره حافظ أيضا الذى لم يبلغ شعره ثلث شعر شوقى (٥٨٣١ بيتا)[٤] ندرك مدى عبقرية شوقى.
- تختلف إحصاءاتنا اختلافا بينا مع كل من تناول شعر شوقى[٥] ليس لعيب فى تلك الدراسات، إنما لعدم اضطلاعها بكل ما توفر لدراستنا من أعمال الرجل، واهتمامها بدراسة جانب واحد من أعمال شوقى لا كل اعماله.
- اثبت شوقى، كما هو واضح من جدول التواتر، قدرة على النظم فى جميع أوزان العربية ماعدا المضارع ناهيك عن ركوبه أوزانا مخترعة كمشطور المتدارك فى رائعته

مال واحتجب　　　وادعى الغضب[٦]

وبحر الزجل الذى يخلط فيه بين العامى والفصيح كقوله عليه:

قالوا على شيخ الأحزاب　　　فى العباسية الجديدة

---

[١]- انظر البنية الإيقاعية فى شعر حافظ إبراهيم – رسالة ماجستير – محمود عسران – ص٢٩.
[٢]- انظر البنية الإيقاعية فى شعر البحترى – رسالة دكتوراه – عمر خليفة بن إدريس – ص٣٧.
[٣]- الإنشائية العربية – جمال الدين بن الشيخ.
[٤]- البينة الإيقاعية فى شعر حافظ – محمود عسران – ص٢٦.
[٥]- أحمد شوقى الرجل وأعماله – بودولاموت – جـ٢ – ص٤٨٣، ٤٨٥ – خصائص الأسلوب فى الشوقيات ص ٢١ : ٢٤ – موسيقى الشعر العربى – إبراهيم أنيس – ص٢٠٠.
[٦]- الديوان – جـ١ – ص٤٩.

داير على كل الأبـواب　　　ساعى يحسس (بجريدة)[١]

وكـذلك قصـيدته التـى تحمـل عنـوان مـرقص ثالـث والتـى جـاءت علـى وزن مستفعلن فاعلن وهو وزن لم يعتمده العروضيون.

طال عليها القدم　　　فهى وجود عدم[٢]

ناهيك عن ارتفاعه ببحر كالرجز إلى السماء وحطه الملحوظ من شأن بحر كالطويل الذى لم يتنح عن المرتبة الأولى حتى عصر شوقى الذى هبط به إلى الدرجة السابعة.

- وجدنا شوقى يـنظم فى بحـر كالمقتضب وهـو وزن انكـره الأخفـش ونـدر فـى شـعر القـدماء بينمـا رأى فيـه شـوقى رأيـا آخـر فـنظم عليـه قصـيدتين وقعتـا فـى أربعـة وعشرين بيتا ومائة[٣]

- أما من حيث تقسيم هـذه الأبحـر إلى مجموعـات باعتبـار مقاطعها فيكـون التقسيم كالتالى:

المجموعة الأولى:

مجموعـة ٣٠ مقطعا (١٨ قصـيرا و١٢ طـويلا) وهـذه المجموعـة تضـم بحـر الكامـل فقط، وبحر الكامل بحر موحد التفعيلة ورد فى شعرنا العربى قديمه وحديثة بشكلين تام ومجزوء قال عنه حازم : من شأن الكلام أن يكون نظمـه فيـه جـزلا،[٤] وقـال إن فيـه حـلاوة وحسن اطراد[٥] وقـال عنـه د/عبـده بـدوى: فيـه طواعيـة للعديـد مـن الأغـراض الواضحة والصـريحة، وهـو مـترع بالموسـيقى ويتفـق مـع الجوانـب العاطفيـة المحترمـة، ويجمـع بـين الفخامة والرقة، والحركات فيه تغلب على السكنات وهذا يؤكد جانب الجزالـة، فـإذا كثـرت السكنات وساعدتها حروف المد، كان جانب الرقة والعاطفة هو الغالب"[٦]

---

[١]- الشوقيات المجهولة – جـ٢ – ص٦٧.
[٢]- ديوان شوقى – جـ١ – ص١٣٩.
[٣]- انظر صفحات ٥٨ – الديوان – جـ١ – ٤٢٣ – الديوان – جـ٢.
[٤]- المنهاج – ص٢٠٥.
[٥]- المنهاج – ص٢٦٩.
[٦]- دراسات فى النص الشعرى – د/عبده بدوى – دار الرفاعى – الرياض – ١٩٨٤م – ص٥٦.

وقد تربع هذا البحر على قمة إبداع الأمير وطاوعه طواعية لم يسبقه لها شاعر فنظم عليه تسع عشرة قصيدة ومائتين (٢١٩ قصيدة) عادلت (٢٩,٥٥٪) نسبة اتجاه متفوقا على قرينه شاعر النيل الذى كانت نسبة اتجاهه إليه (٢٥,٢٧٪)[1] ناهيك عن ارتفاع نفسه فيه ارتفاعا يند عن المثيل إذا بلغت نسبة نفسه فيه (٢٩,٣١٪) فتساوى مع نسبة الاتجاه على وجه التقريب وقد بلغ متوسط القصيدة لديه على هذا الوزن حوالى ثلاثة وعشرين بيتا، وهى نسبة أرفع من نسبة حافظ.

كان اتجاه شوقى إلى التام واضحا إذ بلغت نسبة استعماله التام إلى المجزوء حوالى (٧٠٪ : ٣٠٪) أى ما يقابل (١٥٤ قصيدة : ٦٥ قصيدة) وهو معدل يؤكد مدى طواعية تشكلات هذا الوزن لما يعتمل بنفس شوقى من أحاسيس إلا أن طول النفس لديه ارتفع مع التام عن المجزوء إذ بلغت نسبة الأول إلى الأخير حوالى (٧٧٪ : ٢٣٪) وذلك لأن سر الصناعة فى هذا البحر تنويع النسبة بين الحركات والسكنات وهذا أمر يتوفر مع تمام البحر، أما المجزوء منه فهو نشيدى ترنمى، على حد وصف أستاذنا/عبدالله الطيب[2].

كان اتجاه شوقى فى استعماله الكامل وزنا إلى القصائد أكثر منه إلى ما دونها إذ استعمله إطارا وزنيا لاثنتين وخمسين قصيدة ومائة تليها النتف التى بلغت تسعًا وأربعين نتفة أغلبها فى الشوقيات المجهولة بينما تراجعت نسبة استعماله المقطوعات وبخاصة فى الديوان، ومثلها الأيتام إذ لم يصغ إلا يتيمين تامين أحدهما فى الديوان والآخر فى الشوقيات المجهولة.

والناظر لتوزيع الأغراض على الأبحر يجد مرونة منقطعة النظير فى استعمال الكامل إطارًا وزنيا مع جميع الأغراض إذ لم يخل غرض فى شعر شوقى من تام الكامل أو مجزوئه، وكانت أطول وأبدع قصائده على هذا الوزن رائعته "النيل"[3]

---

[1]- البنية الإيقاعية فى شعر حافظ – محمود عسران – ص٣٢ – وقد نظم شوقى على وزن الكامل ما يقترب من مجموع شعر حافظ كله والذى بلغ (٥٨٣١ بيتا).
[2]- المرشد إلى فهم أشعار العرب – عبدالله الطيب – دار الفكر – بيروت – ط٢ – ١٩٧٠م – ص٩٨ وما يليها.
[3]- الديوان – جـ١ – ص٢٣٣.

من اى عهـــد فى القـــرى تتدفق ... وباى كف فى المـــدائن تغـــدق

ومن الســماء نزلت ام فجــرت من ... عليا الجـــنان جدا ولا تترقـــرق

وباى عين ام بـــأيـــة مزنـــة ... ام اى طوفـــان تفيض وتفهـــق

وبـاى نـــول انت ناســـج بـــردة ... للضفتين جديدهـــا لا يخلـــق

متفاعـلن – متفاعـلن – متفاعـلن ... متفاعـلن – متفاعـلن – متفاعـلن

ب ب - ب -/ب ب - ب -/ب ب - ب - ... ب ب - ب -/ب ب - ب -/ب ب - ب -

وقد بلغت أبيات هذه القصيدة ثلاثة وخمسين بيتا ومائة (١٥٣ بيتا) وامتاز هذا الوزن فى هذه القصيدة بجرس واضح وطواعية حركية غريبة وتحمل شديد لفخامة القاف المضمومة كحرف روى كما أن انبساط صدره ساعد على استيعاب افتنان شوقى وتلوينه الإيقاعى، كما أثبت رضوخا فنيا عجيبا لتناوح شوقى بين الخبر والإنشاء على مدار القصيدة، كما استوعب كل شيت الإبداع لدى شوقى فكرا وصورا ولغة وإيقاعا وساعده على التألق والظهور على مدار العمل كله.

المجموعة الثانية:

وهى مجموعة (٢٨ مقطعا) وهى تضم بحرين من دائرة المختلف وهما الطويل والبسيط، وهما بحران متنوعا التفاعيل مما يفسح للتنويع مجالا بعيدا عن الضيق والتقوقع، ومقاطع هذه المجموعة منها عشرون مقطعا طويلا وثمانية مقاطع قصار.

١- الطويل:

هو بحر خضم، يستوعب مالا يستوعب غيره من المعانى، ويتسع للفخر والحماسة والتشابيه والاستعارات وسرد الحوادث وتدوين الأخبار ووصف الأحوال، وربا فى شعر المتقدمين لأن قصائدهم كانت أقرب إلى الشعر القصصى من المولدين[١]

---

[١]- الإلياذة هوميروس – سليمان البستانى – دار إحياء التراث العربى – بيروت – د ت – ص٩١.

وقال عنه حازم: إنه من الأعاريض الفخمة الرصينة التى تصلح لمقاصد الجد، ومن شأن الكلام أن يكون نظمه فيه جزلا"[١]

إلا أننا لا حظنا تراجعا ملحوظا لهذا الوزن فى شعر شوقى إذ احتل المرتبة السابعة "ولنا ان نؤكد أن حافظا وشوقيا كليهما قدما الدليل القاطع على تزحزح الطويل عن مرتبته القديمة إذ احتل عند حافظ المرتبة الثالثة — وعند شوقى المرتبة السابعة"[٢]

وقد استعمله شوقى إطارا وزنيا لتسع وأربعين قصيدة فبلغت نسبة اتجاهه إليه (٦,٦١) وهى نسبة ليست لائقة بما يتمتع به هذا الوزن من شعبية عروضية وأقل منها نسبة نفسه فى هذا البحر والتى بلغت (٦,٦) ليصل بهذا متوسط القصيدة لديه على هذا الوزن إلى واحد وعشرين بيتا تقريبا وهو معدل شبه عادى، وحرى بالإلماح أن نسبة اتجاهه إلى هذا الوزن قد تعادلت على وجه التقريب فى مصدرينا الأساسيين الديوان والشوقيات المجهولة (٢٥ : ٢٤) إلا أن القصائد غلبت على ما دونها فى الأول بينما تفوقت النتف والمقطوعات فى الأخير تفوقا يشى بما سلف أن أكدناه من أن الشوقيات المجهولة إنما تحوى بقايا قصائد أضاعها إهمال شوقى، ويؤكد هذا الزعم كون وزن الطويل لا يصلح للمقطوعات قدر صلاحيته للقصائد والمطولات، وهذا واضح أيضا من ارتفاع نفس شوقى فى الديوان (٨٧١ بيتا) عنه فى الشوقيات المجهولة (١٨٣ بيتا).

وقد بلغت أطول قصائد شوقى على وزن الطويل مائتين وستين بيتا وفيها يهنئ الأتراك بالانتصار على اليونانيين ومطلعها

بسيفك يعلو الحق والحـــق أغلب ... وينصر دين الله أيـــان تضرب[٣]

---

[١]- المنهاج – ص٢٠٥.
[٢]- البنية الإيقاعية فى شعر حافظ – محمود عمران – ص٣٤.
[٣]- الديوان – جـ١ – ص٢٧٥.

ومن بين أبياتها:

ولا حت بآفــاق العــــدو ســــرية　　　فـــوارس تبدو تـــارة وتحجـب

نواهض فى حزن كما تنهض القطـــا　　　رواكض فى سهل كما انســـاب ثعلب

قليلــون من بعد كثيرون إن دنـــوا　　　لهـم ســكن آنــا وآنــــا تهـيب

فقالت شهدت الحرب أو أنت موشـــك　　　فصفنا فأنـــت الباســـل المتـــأدب

ونادت فلبى الخيـــل من كل جانب　　　ولبـــى عليها القســـور المتـــرقب

خفـــافا إلى الداعى ســـراعا كأنمـــا　　　من الحـــرب داع للصـــلاة مثـــوب

منيفين من حول اللــــواء كأنهم　　　له معقـــل فوق المعاقـــل أغلـــب

فعولن – مفاعيلن – فعولن – مفاعلن　　　فعولن – مفاعيلن – فعولن – مفاعلن

ب-- /ب--- /ب-- /ب-ب-　　　ب-- /ب--- /ب-- /ب-ب-

رصانة وجزالة ومتانة وقوة واتساع ورحابة صدر وتنوع إيقاع وانسيابية تعبير، طلاقة ولطف تنغيم وخفاء جرس وتناسب مع الملحمية والتراثية والتعبير عن الماضى، قدرة على استيعاب لغة شوقى التى تشبه لغة القدماء والمطلع يدلك على ذلك إذ تشعر أنك أمام أنبل شعراء العصر العباسى وأكفأ مادحيهم ، ناهيك عن استيعاب التفاعيل المتشابهة فى البحر للبنى المتوازنة فى التركيب والمتقابلة فى المعنى (تبدو – تحجب) (حزن – سهل) (نواهض – رواكض) (قليلون – كثيرون) (خفافا – سراعا) إلى جانب طائفة البنى التى تعتمد التكرار محسنا صوتيا (الحق – الحق) (آنا – آنا) (انت – انت) (لبى – لبى) (الداعى – داع) (معقل – المعاقل) فضلا عن حزمة من أحرف الصفير بديعة الوقع بينة التأثير والتى تصنع عبر القصيدة لونا من الهسيس الممتع المحبب، هذا ولا يخفى ما للتوازن الرأسى القائم على عمودية البنى وتواليها بشكل يصنع ثقلا إيقاعيا لبنى الصدور الوزنية وكذلك بنى الأعجاز، فعلى الأول نحو قوله ← فقالت ← فعولن ب--

ونادت ← فعولن ب--

وعلى الثانى قوله المتأدب – المترقب اللتين تربطان التنويع الناجم عن تداخل تفعيلتى البيت الأخيرتين (فعولن – مفاعلن) كل ذلك إضافة إلى قدرة هذا البحر على إتاحة فرصة تامة لبنية التصوير أن تمتد كما عنّ لها، وأن تتقلص إذا شاءت أن تختزل نفسها دون إخلال بنظام البيت الذى ينساب متدفقا نحو الباء المضمومة بقدرتها كحرف مجهور ذى ثقل ارتكازى على امتصاص فورة الأوزان وثورة البنى المتراكبة.

٢- البسيط:

عمدة أوزان التلاعب بمقادير الإيقاع "له سباطة وطلاوة"[1] على حد تعبير حازم. ويأتى فى شعرنا العربى بشكلين تام وللتام عظمة لا تخفى ودندنة لا تنكر، ومخلع وبه فطرية وسذاجة تثقل حينا وتطرب أحيانا، إلا أنه استهجن من قبل المتأخرين. استعمله شوقى بشكليه فصاغ على تامه ثمانين قصيدة ومقطوعة ونتفة وصاغ على مخلعه أربع قصائد ونتفة فبلغ بذلك (١١,٤٧٪) اتجاها ليأتى فى المرتبة الخامسة بينما كان عند حافظ فى المرتبة الرابعة[2] وحرى بالإلماح أن اتجاه شوقى إليه فى الشوقيات المجهولة تفوق على اتجاهه إليه فى الديوان (٤٧ : ٣٨) إلا أن للنتف تفوقا ملموحا على ما سواها فى الأول إذ بلغت اثنتين وعشرين نتفة أى ما يعادل نتف ومقطوعات العملين مرتين تقريبا.

نظم شوقى ألفا وستة وخمسين وسبعمائة بيت (١٧٥٦ بيتا) على هذا الوزن ليصل لنسبة (١٠,٩٪) هى نفسه فى هذا الوزن بمعدل عشرين بيتا على وجه التقريب للقصيدة الواحدة وهذا البحر تلاءم مع معظم الأغراض فى شعر شوقى إلا أنه كثر مع الغزل وعظم مع النبويات التى جاءت أطول وأعظم وأبدع قصائده عليه وهى نهج البردة التى يقول فيها.

ريم على القاع بين البان والعلــم   احل سفك دمى فى الأشهر الحرم[3]

---

[1]- المنهاج – ص٢٦٩.
[2]- البنية الإيقاعية فى شعر حافظ – ص٢٧.
[3]- الديوان – جـ١ – ص٦١٧.

ومن بين أبياتها قوله:

يا نفس دنيــاك تخفى كل مبكيــة	وإن بــدا لك منها حســن مبتســم
فضى بتقــواك فاها كلمــا ضحكت	كما يفض أذى الرقشــاء بالثــرم
مخطــوبة منـذ كان الناس خاطبــة	من أول الــدهر لم ترمــل ولم تئم
يفنى الزمـــان ويبقى من إساءتهـــا	جــرح بـآدم يبكى منـــه فـــى الأدم
لا تحفـــلى بجناهـــا أو جنايتهـــا	المــوت بالــزهر مثل المـوت بالفحم
كم نائم لا يراهـــا وهى ســاهرة	لولا الأمانى والأحــــلام لم ينـــم
طــــورا يمدك فى نعمى وعافيـــة	وتارة فى قـــرار البؤس والوصـــم
صلاح أمرك للأخــــلاق مرجعـــه	فقوم النفس بالأخــــلاق تســتقم
والنفس من خيرها فى خــير عافية	والنفس من شـــرها فى مرتع وخــم
مستفعلن – فاعلن – مستفعلن – فعلن	مستفعلن – فاعلن – مستفعلن – فعلو
--ب-/ -ب-/ --ب-/ ب ب-	--ب-/ -ب-/ --ب-/ ب ب-

إن طواعية البسيط لا تعادلها طواعية بحر متنوع التفاعيل على الإطلاق إضافة إلى ما يحدثه التنوع من تنويع نغمى، وتلوين إيقاعى، وارتفاع وهبوط بدرجة الدندنة الداخلية للكم الموسيقى وهو بحر "يتفق مع الشجن والتذكر والحنين، يكثر فى الشعر الدينى وهو بحر طيع للإنشاد الدينى إذ يعطى التموج والانسيابية والإيقاع الذى يعطى النفس حالة من حالات السمو والصفاء[1]، وهو يتفق وحالات الحزن الرفيع والانكسار المتعالى"[2] وكل ماسبق من خصائص البسيط تؤكده الأبيات التى بين أيدينا فضلا عن حزمة ليست يسيرة من الارتكازات الإيقاعية ذات الثقل التنغيمى المرهف والتى لم يخل منها بيت مما سبق إن لم تتعدد داخل البيت نفسه مرارًا وتكرارًا فمن طباق دلالى إلى تكرار صوتى إلى ترديد إلى تجنيس إلى انسجام إلى تواز تتآزر جميعها لتخرج هذه اللوحة المزركشة بجميل البنى فتأمل (تخفى/بدا) (مبكية/مبتسم) (فضى/يفض) (مخطوبة/خاطبة) (ترمل/تئم) (يفنى/يبقى) (آدم/الأدم) (جناها/جنايتها)

---

[1]- دراسات فى النص الشعرى – د/عبده بدوى – ص٧٢.
[2]- دراسات فى النص الشعرى – د/عبده بدوى – ص١٨٠.

(الموت/الموت) (الزهر/الفحم) (نائم/ساهرة) (نائم/لم ينم) (طورا/تارة) (نعمى/بؤس) (عافية/الوصم) (الأخلاق/الأخلاق) (قوم/تستقم) (النفس/النفس) (خيرها – شرها) (عافية/وخم) – أعتقد أن هذه الحزمة الفريدة من الارتكازات الصوت/دلالية تكفى لأن تعطينا إحساسا بمدى ما يستطيع تنويع وزن البسيط من فعله بإيقاع الشعر العربى، فضلا عن الانسجامات الصوتية المتكررة داخل الأبيات والمهدة لجهرية الميم المكسورة.

وشوقى فى استعماله مخلع البسيط أيضا خالف من رأى فى المخلع ثقلا واضطرابا[1] فكان استعماله إياه متميزا به طرب وحجلان بخفة كقوله عليه:

رأيت قومى يذم بعض	بعضا إذا غابت الوجوه
وإن تلاقوا ففى تصاف	كأن هذا لذا أخوه
كريمهم لا يسد سمعا	ووغدهم لا يسد فوه
وكلهم عاقل حكيم	وغيره الجاهل السفيه
وذا ابن من مات عن كثير	وذا ابن من قد سما أبوه
وذا بإسلامه مدل	وذا بعصيانه يتيه[2]

وأعتقد أن ما بها من توازن إيقاعى وثراء نغمى يغنى عن التعليق

المجموعة الثالثة:

وتتكون من (٢٦ مقطعا) (١٤ قصيرا، و١٢ طويلا) وتضم بحر الوافر فقط، ولهذا البحر ثقله واحترامه فى قديم الشعر وحديثه على السواء وقد أثبت لدى شوقى طواعية شديدة إذ ارتفع به ارتفاعا ملحوظا ستوضحه الدراسة الآنية فيما بعد ولولا تفوق الرجز بمنظومة دول العرب وعظماء الإسلام لظل الوافر لدى شوقى متربعا على المرتبة الثانية فى التواتر دونما منازع وهو يرد تاما ومجزوءا وقد استعمله شوقى فى مظهريه مستغلا مرونته وطواعيته وتدفق أنغامه فلم يخل غرض من أغراض شعره تقريبا من هذا الوزن،

---

[1]- د/الطيب – المرشد – ص٨٤، ود/عبدالحميد الراضى – شرح تحفة الخليل فى العروض والقافية مطبعة بغداد ١٩٦٨م – ص١٣٨ – وقدامة بن جعفر كذلك وكان قد ضرب على هذا الوزن مثالا لقبح الوزن.

[2]- الشوقيات المجهولة – جـ١ – ص٢٠٦.

إذ بلغت نسبة اتجاهه إليه حوالى (٩,٤٤٪) مقابلة لسبعين قصيدة وقد تفوق تاليه عليه فى نسبة الاتجاه إلا أن نفس شوقى فى الوافر كان أرفع منه فى الخفيف إذ صاغ عليه اثنين وعشرين بيتا وتسعمائة وألفا (١٩٢٢ بيتا) أى بنسبة حوالى (١١,٠٥٪) وبلغ متوسط القصيدة لديه حوالى (٢٧ بيتا) وهو متوسط مرتفع وما هبط به هكذا سوى كثرة المقطوعات على هذا الوزن وبخاصة فى الشوقيات المجهولة التى خلت من المجزوءات على هذا الوزن تماما، وحرى بالإلماح أن نسبة المجزوءات عامة فى استعمالات شوقى لهذا الوزن لا تقاس بنسبة التوام إذ تمثل (٣ : ٦٧) وهو معدل لا يذكر، والجدير بالذكر أن ست عشرة قصيدة من اتجاه شوقى لهذا الوزن قد تجاوزت الخمسين بيتا وهو معدل ينم عن مدى ارتياح شوقى للوافر إطارا وزنيا لأعماله ومن أروع قصائده على هذا الوزن (توت عنخ آمون).

قفى يا أخت يوشع خبرينا	أحاديث القرون الغابرينا[1]

ومن بين أبياتها قوله:

ومالك لا يعد وكل مـال	سيفنى أو سيفنى المالكينا
وجدت مذاق كل تليد مجد	فكيف وجدت مجد الكاسبينا
نشرت صفائحا فجزتك مصر	صحائف سؤدد لا ينطوينا
فإن تك قد فتحت لها كنوزا	فقد فتحت لك الفتح المبينا
فلا قارون فوق الأرض إلا	تمنى لو رضيت به قرينا
سبيل الخلد كان عليك سهلا	وعادته يكد السالكينا

لقد أثبت هذا الوزن صلاحية للفخر وصلاحية لاستيعاب كل شيت التلوين الإيقاعى فتأمل مواطن الارتكاز النبرى ومواضع التنغيم الصوتى وتأمل سعى الكتل المتشابهة لاحتلال مواطن الثقل الوزنى فضلا عما صنعته بنية التكرار من تناغم لم يضاهها فيه سوى بنية التجنيس بنوعيه الكلمى والصوتى فعلى الأول وجدنا (سيفنى – سيفنى) (صفائحا – صحائف) (قارون – قرينا) وعلى الثانى وجدنا عصبية صوتية شديدة تمثلت فى استدعاء الأصوات ما يضاهيها كجيم البيت الثانى وصاد البيت الثالث

[1]- الديوان – جـ١ – ص٢٥٦.

وفـاء البيـت الرابـع وقـاف البيـت الخـامس وسـين البيـت الأخـير، ناهيـك عـن الترصـيف الصوت/تركيبى المهد للنون المشبعة الممثلة لروى القصيدة.

المجموعة الرابعة:

وتتكون من ٢٤ مقطعا (٦ مقاطع قصيرة و١٨ مقطعا طويلا) وتضم أبحرا عدة ومن دوائر مختلفة.

١- الرجز:

وهو أصل الشعر العربى ويستعمل تامـا ومجـزوءا ومشطورا ومنهوكا وقـد أثبـت شـوقى براعـة تنـد عـن القيـاس فـى استعمال هـذا الـوزن إذ استعمله فـى جميـع صـوره، وباقتدار فنى عجيب وإن خلا شعره الغنائى من شكله الأخير إلا أن شعره المسرحى قد عـج به وهذا ما ستوضحه الدراسة فيما بعد.

- احتل هذا البحر المرتبة الثانية إذ استعمله شوقى بمظهريه موحد القافية ومتنوعها أى قصيدا وأراجيز بتمامه وتجزئته وشطره فى ثمـان وسـتين قصيدة أى مـا يقابـل نسـبة (٩,١٧٪) وإن قـل مـن تاليبـه اتجاهـا إلا أنـه ارتفـع عنهمـا نفسـا إذ احتضـنت تفاعلية ستة وأربعين وثلاثمائة وألفى بيت مـن الشعـر (٢٣٤٦ بيتـا) وهـو معـدل بـه رفعة عجيبة صنعتها رائعته دول العرب وعظماء الإسلام التـى عوضـت قصـر نفسـه فى التام من هذا الوزن إذ الغلبة للمجزوء على التـام فـى مجمـوع الـديوان والشـوقيات المجهولة.
- لوحظ ارتفاع متوسط القصيدة فى هذا الوزن وذلك لغلبة النفس على الاتجاه، فقد بلغت عنده أربعة وثلاثين بيتا للقصيدة الواحدة وهـى نسـبة مرتفعـة بالقيـاس إلى غيره من الأوزان.
- كما لوحظ أن شوقى كاد يوقف هذا الوزن على أغراض بعينها كالتاريخ لتناسـبه مـع المطولات التى تتسع للقصص الشعبى وأخبار الفتوح. وكـذلك الشـعر التعليمـى الـذى أوقف شوقى معظمه على هذا الـوزن، "وقـد اختـير هـذا الـوزن لـنظم المتـون العلميـة لسهولة نظمه"[١] فهو وإن خلت منه الأغراض الجادة كالتحية والتكريم والغزل الشوقى

---

[١]- إلياذة هوميروس – البستانى – ص٩٣، ٩٤.

إلا أنه تكشف فى المتنوعات وحديقة الأطفال، وبخاصة ما جاء منها على سبيل الحكاية ذات التأثير الذى يبتغيه شوقى وقد بلغ عدد قصائده على الرجز فى هذا الصدد ثمانيا وأربعين قصيدة أى ما يزيد على ثلثى اتجاهه الكلى لهذا البحر وهذه دقة فى اختيار الوزن إطارًا تحسب لشوقى لعلمه اليقينى بمناسبة هذا الوزن دون غيره من أوزان العربية للإنشاد الذى يحلو، لخفة فيه وليونة، للأطفال وبخاصة لأنهم يميلون بفطرتهم لما بالأوزان المنغمة من فطرية وسذاجة، كما أن بالحكاية دائما حركة وسرعة لا يتناسب معها سوى وزن الرجز ودليل ذلك مجئ كل طرديات العصر العباسى تقريبا على هذا الوزن.

ولعل أرجوزة دول العرب وعظماء الإسلام أكبر دليل على براعة شوقى فى ركوب هذا الوزن وبخاصة أنها جاءت أرجوزة ففرضت عليه لونا من الاختيار مؤطرا معهودا فألزم نفسه ما لا يلزم كثيرا مما جعل لها ثقلا إيقاعيا يذكرنا بما كان يفعله الحادى قديما لذكرى مولد الرسول صلى الله عليه وسلم فتأمل قول شوقى فى هذه الأرجوزة.

تبارك الرحمن ذو الإحسان   مميزا الإنسان باللسان
لولاه لم ينهض بسائر النعم   ولا عدا فى الأرض سائر النعم
فهو أداة العلم والبيان   وهيكل الحكمة والأديان
ومفجر الفكر والاختراع   ومستقى اللهاة واليراع
وصدف المنظوم والمنثور   ومصحف المعلوم والمأثور
ومسكة العمران بين الناس   على العصور وعلى الأجناس[1]

متفعلن – مستفعلن – مستفعل   متفعلن – مستفعلن – مستفعل
ب-ب-/--ب-/--ب-   ب-ب-/--ب-/--ب-

تجد أن هناك لونا من الثقل الارتكازى الكائن فى التقفية التى تدمج نهاية الشطر الأول مع نهاية الشطر الثانى، وقد ألزم شوقى نفسه بتكرار ثلاثة أحرف مما يصنع نغما داخليا يقابل نغم الختام ليتوافق وانسيابية الأرجوزة، ولم يوفق شوقى فى نظم

---

[1]- أرجوزة دول العرب وعظماء الإسلام – ص٨.

الرثاء على مجزوء هذا البحر إذ فرضت عليه خفة المجزوء منه ورشاقته أن يحول مقام الرثاء إلى مقام تعليم ووعظ وحكمة إذ قال على مجزوئه يرثى الأميرة فاطمة إسماعيل[1].

فاطـم من يولـد يمت	المهــــد جســـر المقبره
وكل نفـــس فى غــد	ميتــــة فمنشـــــره
وانه من يعمــــل الــ	ــخير أو الشـــريـــــره
وإنمــــا ينبــــه الــــ	ــغافل عنـــد الغــــرغرة
يلفظهــــا حنظلة	كانت بفيـــه ســـــكرة
ولن تــــزال مـــن يد	إلى يــــد هذى الكـــــره

٢- الخفيف:

هو "أخف البحور وأطلاها، يشبه الوافر لينا، ولكنه أكثر منه سهولة وأقرب انسجاما. وإذا جاء نظمه رأيته سهلا ممتنعا لقرب الكلام المنظوم فيه من القول المنثور، وليس فى جميع بحور الشعر بحر نظيره يصلح للتصرف بجميع المعانى"[2] يستعمل تامًا ومجزوءًا وقد استعمل شوقى شكليه فأجاد أيما إجادة وقد شغل المرتبة الثالثة اتجاها بنسبة (٩,٥٨٪) أى ما يقابل إحدى وسبعين قصيدة (٧١ قصيدة) احتوت أربعة وسبعين بيتا وسبعمائة وألف (١٧٧٤ بيتا) هى نفسه على هذا الوزن بما يقابل نسبة (١٠,٢٠٪)، وقد وقع هذا الوزن بكثرة فى ديوان شوقى بينما تراجعت نسبته فى الشوقيات المجهولة وكانت الغلبة للمطولات على ما دونها (٥٠ : ٢١) وللتوام على المجزوءات (٦٠ : ١١) وإن تميز استعمال مجزوئه تميز فهم وتذوق بلغت أطول قصائد شوقى على هذا الوزن تسعين بيتا ومائتين وهى رائعته "كبار الحوادث فى وادى النيل"[3]

---

[1]- الديوان – جـ٢ – ص٤٥٨.
[2]- إلياذة هوميروس – البستانى – ص٩٣.
[3]- الديوان – جـ١ – ص١٦٩.

همت الفلك واحتـــواها المـــاء وحـــداها بمن تقل الرجـــاء

ضـــــرب البحر ذو العباب حواليـــــــها سماءً قد اكبرتها السمـــاءُ

ورای المارقـــون من شـــرك الأر ض شباكا تمدها الدأمـــــاءُ

وجبالا موائجا فی جبـــــــال تتـــــدجی كأنها الظلمــــاءُ

ودويا كما تأهــــبت الخيــــــــل وهـــــاجـــت حماتها الهيجـــاءُ

لجة عند لجـة عند اخــــــرى كهضاب ماجت بها البيــــــداءُ

فاعلاتن –متفعلن – فـاعلاتن فعـلاتن – مستفعلن – فاعـلات

-ب--/ ب-ب-/ -ب-- ب ب--/ --ب-/ -ب-ب

ستلاحظ تـدفقا وانسيابية عجيـبين، وستلاحظ أيضا تلاحقا نغميا رفيعا يأسرك ويربطك بالعمل لتتم قراءته، وستلاحظ جلجلة ورنينا موسيقيا رصينا، ولن يخفى عليك ما بالوزن من خفة وما بالنغم من رشاقة وما بالألفاظ من طواعية تتيح للأصوات أن تستدعى أمثالها فالهاء تحتل مساحة التنغيم فى البيت الأول وكأن الهاء المنطلقة فى فضاء الجو تحاكى السفينة الماخرة عباب الماء، والراء فى البيت الثانى وما تحدثه بجهريتها من صخب يشبه صخب تلاطم الأمواج بل ويحاكيه صوتيا، وجدلية الراء مع الهمزة وما تصنعاته فى إيقاع البيت الثالث وكذلك حوار صوت الجيم مع أمثاله فى البيت الرابع وما يصنعه من ثقل نبرى يعد مرتكزا له وقعه العنيف ناهيك عن حوار المتشابهات الكتابية والصوتية فى البيت الخامس (الحاء والجيم والخاء والهاء) وبنية التكرار وما تصنعه فى إيقاع البيت الأخير من تأثير لا يخفى، تحتضن كل ذلك رحابة صدر وطواعية نغم البحر الذى يصدق على نغمة مسماه.

٣- المتقارب:

هو بحر موحد التفعيلة يأتى تاما ومجزوءًا وقد استعمله شوقى فى شكله الأول فقط وقيل "إن الكلام فيه حسن الاطراد إلا أنه من الأعاريض الساذجة المتكررة الأجزاء، وإنما تستحلى الأعاريض بوقوع التركيب المتلائم فيها"[1] وقد احتل هذا الوزن المرتبة

---

[1]- المنهاج – القرطاجنى – ص٢٦٨.

الثامنة فى سلم التواتر بسبع وثلاثين قصيدة بما يقابل (٤,٩٩٪) نسبة اتجاه و(٤,٣٧٪) طول نفس وهى النسبة المقابلة لواحد وستين بيتا وسبعمائة (٧٦١ بيتا) وقد كان القسط الأوفى نفسا فى الديوان والجدير بالذكر أنه لم توجد قصيدة واحدة تجاوزت الثمانين بيتا على هذا الوزن وكأن سذاجة النظم عليه قد عاقت شوقى عن الإسهاب وذلك لما بهذا الوزن من فطرية وانتظام ممل يشبه الخطوة العسكرية التى تتكرر آليا بدون تنويع ناهيك عن كون تفعيلته خماسية مما يضيق مساحة التداخلات الصوت/دلالية عند شوقى، ولكن يحسب لخفة هذا الوزن أنها صنعت لذاتها ما يجعل لها دورانا فى كل الأغراض لدى شوقى إذ لم يخل منها غرض تقريبا، واستعمله شوقى بتمكن فى الرثاء[1] وكذلك فى الوصف وأبدع وأطول قصائده عليه رائعته "ابو الهول"

أبا الهول طال عليك العصر ... وبلغت فى الأرض أقصى العمر[2]

وأبدع ما فى القصيدة هو قدرة شوقى على إيراد الأعلام وإدخالها فى الوزن ببراعة شديدة، فعلم يستقل بكم وزنى وآخر يداخل بين وزنين وفى الحالين لا تكاد تقع على ثغرة تعاب على الصياغة فتأمل قوله:

يقل أبو المسك عبـــــدًا له ... وإن صاغ أحمد فيـه الـــدرز
وآنست موسى وتابوتــــــه ... ونور العصا والوصـــايـا الغرز
وعيسى يلم رداء الحيــــــا ... ء ومريم تجمــــع ذيــل الخفز
وعمرًا يسوق بمصر الصحـا ... ب ويزجى الكتاب ويحدو السوز
فكيف رأيت الهدى والضـــلا ... ل ودنيا الملوك وأخــرى عمز
ونبذ المقوقس عهد الفجــو ... ر وأخذ المقوقس عهد الفجــز
وتبديله ظلمات الضـــــلا ... ل بصبح الهداية لمـــا سـفز

---

[1]- انظر الجزء الثانى من الديوان - صفحات ٤٠٨ - ٤٤٧ - ٥٠٠ - ٥٥٣ - ٥٥٥ - ٥٩٢.

[2]- الديوان - جـ١ - ص١٩٢.

٤- المنسرح:

وهو بحر ثلاثى الوخدة، يستعمل تاما ومنهوكا وقد استعمل شوقى صورته الأولى فى اثنى عشر بيتا فقط هى طول نفسه فى هذا البحر الذى احتل المرتبة قبل الأخيرة، لذا فتأثيره فى كم التواتر أو كم المقاطع لا يكاد يكون ذا بال يذكر على الإطلاق، صاغ عليه شوقى قصيدة ونتفتين[١]، وكلها جاءت فى الشوقيات المجهولة فلم يرد لشوقى عليه بيت واحد فى الديوان وذلك لما يعترى وزنه من خلط، ولما بتفعيلته الثانية من طى ملازم يوقع الناظم والمقطع دائما فى خطأ، لذا عد من الأوزان المهجورة تقريبا فى شعرنا الحديث، ولا نستطيع أن نربطه بعاطفة بعينها ولا بغرض بعينه، ودليل ذلك أن قصيدة شوقى الوحيدة على هذا الوزن جاءت نظما خاليا من العاطفة لتكتب على قبر "مصطفى عاكف"

فى القبر أم فى فؤادى الواجف   عكفت يا ابنى ولم تـــزل عاكف

آنست فى القـبر خـــير والدة   من حيث أوحشـــت والدًا لاهف

فمن له بالحمـــام بعـدكما   يلقـــاه لا كارها ولا خـــائف

يا غربة فى العلوم ما طويت   إلا بســيف المنيـة الخـــاطف

وياشـــبابا بـــدا لـــه ثمر   ما كان غـــير الـردى له قاطف

متفعلن–مفعولات – مستعلن   مستفعلن – مفعولات – متفعلن

ب ـ ب ـ/ ـ ـ ـ ب/ ـ ب ب ـ   ـ ـ ب ـ/ ـ ـ ـ ب/ ب ـ ب ـ

المجموعة الخامسة:

وتتكون من (٢٢ مقطعا – ٦ مقاطع قصيرة و١٦ مقطعا طويلا) وتضم أبحر السريع والرمل والمديد والمتدارك.

١- الرمل:

قال عنه حازم إن فيه لينا وضعفا[٢] وقد شغل فراغ المرتبة السادسة فى شعر شوقى واستعمله بشكليه التام والمجزوء وقد تواتر فى الديوان والشوقيات المجهولة وارجوزة دول العرب وعظماء الإسلام إذ صاغ شوقى عليه موشحا بلغ اثنين وثلاثين بيتا

---

[١]- الشوقيات المجهولة – جـ١ – صفحات ١٤٩ – ٢٩٠ – ٣٠٩.

[٢]- المنهاج – ص٢٦٨.

ومائة، وارتفعت نسبة القصائد فى استعماله قياسا إلى الأشكال الأخرى على الشكلين التام والمجزوء وبلغت نسبة اتخاذه هيكلا وزنيا (٧,٢٨٪) أى ما يقابل عدد أربع وخمسين قصيدة، وبلغ طول نفسه فيه ثلاثة وعشرين بيتا وخمسمائة وألف أى ما يعادل نسبة (٨,٧٥٪) وهى نسبة مرتفعة إذ صاغ شوقى على هذا الوزن ما يعادل ما صاغه حافظ عليه أربع مرات[1] والحرى بالإلماح أن قصائد شوقى فى الشوقيات المجهولة تتسم بالقصر إذ لم تتجاوز أطول قصائده على هذا الوزن ثلاثة وعشرين بيتا، بينما نلمح له طول نفس ملموس فى شعر الديوان إذ بلغ متوسط القصيدة فى شعر الديوان سبعة وثلاثين بيتا بينما فى الشوقيات المجهولة بلغ المتوسط تسعة أبيات تقريبا وهى نسبة لا تكاد تذكر، ويحسب للرمل أن له دورانا حسنا على معظم الأغراض مما يدلل على طواعيته الشديدة، وأبدع قصائد شوقى على هذا الوزن هو موشحه "صقر قريش" الذى تكرر فى الديوان[2] ودول العرب وعظماء الإسلام[3] وبلغ عدد أبياته (١٣٢ بيتا) ومن بين أبياته قوله:

ناح إذ جفناى فى أسر النجوم   رسفا فى السهد والدمع طليق

أيها الصارخ من بحر الهموم   ما عسى يغنى غريق عن غريق

إن هذا السهم لى منه كلوم   كلنا نازح أيك وفريق

قلب الدنيا تجدها قسما   صرفت من أنعم أو أبؤس

وانظر الناس تجد من سـما   من سهام الدهر شجته القسى

فاعلاتن – فعلاتن – فعلن   فاعلاتن – فاعلاتن – فاعلن

-ب--/ ب ب--/ ب ب-   -ب--/ -ب--/ -ب-

تشغلك الموسيقى الخارجية لهذه المقطوعة أكثر من الموسيقى الداخلية، على الرغم من سمو الأخيرة ورفعتها، إلا أن الأولى برزت من خلال اتخاذ الرمل إطارًا موسيقيا، وللرمل أسره وانسيابيته ولهذين ما لهما من تأثير فى المتلقى، وكذلك من خلال تنويع القوافى وصوغ المقطوعة على شكل موشح إذ إن العمل كله يدور على صقر قريش عبدالرحمن الداخل منشئ الدولة الإسلامية العربية الأموية فى الأندلس موطن

---

[1]- انظر رسالتنا فى حافظ ص٣٨.

[2]- الديوان – جـ١ – ص٢١٤.

[3]- دول العرب وعظماء الإسلام – ص٧٨.

الموشحات وبيئتها الغفل، وهذا ما فرض على شوقى أن يغير من وزن الرجز منتقلا فى حديثه عن صقر قريش إلى شكل يتلاءم مع البيئة التى ينطلق منها فى تعبيره فناسبه شكل الموشح بغنائيته وتماديه واتساعه لكل ضروب الموسيقى لينشئ بالتنويع ثقلا ركيزته الأولى تنويع القافية باستقلال كل شطر بقافية خاصة لها ثقلها الإيقاعى المقابل لقافية الشطر الثانى وهكذا على مدار ثلاثة الأبيات الأولى ثم ينتقل إلى تنويع آخر فى البيتين الأخيرين متخذا من سين الشطر الثانى رويا ثابتا على مدار الموشح كله. وتلك براعة فى التلوين تحسب لشوقى.

٢- السريع:

وهو بحر متنوع الأجزاء يرد تاما ومشطورا وبه لون من الكزازة على حد تعبير حازم[1] وقع فى المرتبة التاسعة من شعر شوقى بثمان وعشرين قصيدة تمثل (٣,٧٧٪) هى نسبة اتجاهه إلى هذا الوزن وتسعة وسبعين بيتا وثلاثمائة (٣٧٩ بيتا) هى طول نفسه، وبهذا الطول والقصر يهبط متوسط القصيدة عنده إلى حوالى ثلاثة عشر بيتا وهو متوسط منخفض إلى حد كبير، وقد وزعت معظم أعماله على هذا الوزن على الديوان إذ تجاوز ما به نسبة الثلثين نفسا وبلغت أطول قصائده على هذا الوزن ستة وخمسين بيتا وهى قصيدته (مشروع ملنر) التى من بين أبياتها قوله:

هذى الشواكى النجل صرن امرا	ملقى الصبا اعزل من غربه
صياد آرام رماه الهوى	بشادن لا برء من حبه
شاب وفى اضلعه صاحب	خلو من الشيب ومن خطبه
واه بجنبى، خافق، كلما	قلت تناهى، لج فى وثبه
لا تنثنى الآرام عن قاعه	ولا بنات الشوق عن شعبه
حملته فى الحب ما لم يكن	ليحمل الحبُ على قلبه[2]
مستفعلن – مستفعلن – فاعلن	متفعلن – مستفعلن – فاعلن
--ب-/--ب-/-ب-	ب-ب-/--ب-/-ب-

---

[1]- المنهاج – ص٢٦٨.
[2]- الديوان – جـ١ – ص٣١٦ – انظر صفحات ٦٨ جـ١، ٨٠ جـ١، ١٤٤ جـ٢، ٢٦٨ جـ٢،

ان بالوزن ثقلا ورتابة لا تخفيان وتظهران أكثر بعد خروجه من المقطع الغزلى وولوجه إلى الحديث عن الوفد، ناهيك عن عدم طواعيته لرقة الألفاظ وتساوق الأصوات المعبرة وهذا يظهر على مدار معظم قصائده على هذا الوزن مما يلجئ شوقى فى معظم الأحيان إلى التصنع.

٣- المتدارك:

وهو من الأبحر نادرة الورود فى شعرنا العربى، وقد ورد تاما ومجزوءا ومشطورا، وقد استعمله شوقى فى شكليه: الأول والأخير، فأجاد فى الأول، وأبدع فى الأخير، وهذا البحر، وإن تراجع نسبيا، إلا أن لاستعمال شوقى إياه ألقا خاصا إذ صاغ عليه مائة وخمسين بيتا وقعت فى سبع قصائد نحت ما دونها من أشكال أخرى، واستقلت قصيدة قاربت نصف نفس شوقى فيه بمشطورة دون تامه فعدت وزنا مخترعا لم يسبق به شوقى إلا برائعة البارودى

امــلأ القدح ... واعص من نصح[1]

بينما وجدنا شوقى يتفنن إطارا ومضمونا فينشئ تموجا حالما وصراعا رهيفا بين لونين من الموسيقى داخلية وخارجية فى تقافز واع يجلله حس مرهف فيقول:

مـال واحتجب	وادعى الغضب
ليت هاجــرى	يشرح السبب
عتبــه رضــا	ليتـــه عتب
عـل بيننـــا	واشـيا كذب
أومفنـــــــدا	يخلــق الريب
مـــن لـدنف	دمعــه سحب
بـــات متعبـــا	همـــه اللعب
يستوى خـلـى	عنـده وصب
ذقت صـــده	غير محتســب
فاعلن — فعل	فاعلن — فعل
ـ ب ـ/ ب ـ	ـ ب ـ/ ب ـ

---

[1]- ديوان البارودى – جـ١ – ص١٦٩.

إن بالوزن ليونة واضحة، وبموسيقى الداخل طواعية ورقة وبقصر النفس إمتاع، وبسكون الروى رقة وسلاسة حتى لتحس أن هذا الوزن قديم العهد بأذنيك فلا نبو ولا استهجان إنما انسيابية وتناغم شديدا التأثير جميلا الوقع.

٤- المديد:

معظم الدارسين يؤكدون أنه من البحور التى يندر فيها النظم وعلل د/أنيس هذا "بأن ما نظم فيه يمكن أن يكون صورة لبحر الرمل أو أنه وزن قديم هجره الشعراء وأهملوا النظم فيه"[1] وتام هذا البحر يتواتر من قديم الشعر إلى حديثه أما مجزوؤه فنادر الورود لدرجة أن معظم العروضيين يضمونه لمجزوء الرمل، وشوقى قد استعمله تاما فقط فى قصيدتين وردتا فى الشوقيات المجهولة ووقعتا فى سبعة وثلاثين بيتا هى كل نفسه ليشغل بها فراغ المرتبة الرابعة عشرة مثبتا عدم طواعية وتأبيا غير معهود ولكن الجميل أن شوقى صاغ قصيدة رائعة على هذا الوزن، فهى وإن كانت أقل من الثانية بثلاثة أبيات إلا أنها تعدل فى نظرى، شعرا كثيرا مما قاله شوقى نفسه ومن بين أبيات هذه القصيدة قوله:

وفـــؤادى لا رشــــاد له	طيب اللــــذات ليس ينى
أوهنته الحادثـات هـــوى	وهو خفـــاق على الوهن
كل ركن – كل زاويــــــة	هيكل يهفـــو على وثن
خلـــع الأســـرار كاهنـــة	وبغير الحسن لم يـــدن
عجبا توفى الديـــار ومـــن	لك بالوافين للســـكن
فى هوى الأوطــــان معذرة	لذوى الأخلاق والفطن
أنت فى فقـــر إذا افتـقرت	وإذا استغنت فأنت غنى
وإذا عـــزت عــــززت بها	وإذا هـانت فـرح فهـن
إن إنســـانا تقــــابلـه	ليس إنسانا بلا وطن

[1]- موسيقى الشعر – د/أنيس – ص٩٩ – الشوقيات المجهولة – جـ١ – ص٨٨.

إنك لتجد بساطة فى التعبير وطواعية فى النظم ورقة فى الصياغة وانسيابية فى التنغيم ساعدت سلاسة الوزن فيها شوقى مساعدة لا تخفى فأوقفته على بنى ظهرت أكثر فى موسيقى الداخل فمن حوار صوتى فى البيتين الثانى والثالث بين حرفى الهاء والكاف المهموسين إلى مقابلة فى البيت السابع إلى تكرار فى الأبيات الثانى والثالث والخامس والثامن والتاسع إلى انسجام عام فى العمل كله إلى طواعية لحرف الروى الذى كان يمهد لذاته ممتدا بتأثيره إلى الأمام إلى سيطرة تامة للعاطفة وهذه قد اختلطت ببساطة التعبير فى البيت الأخير فأخرجته مخرج الحكمة المحملة بصدق التجربة.

المجموعة السادسة:

وتتكون من ١٦ مقطعا (٤ قصيرة و١٢ مقطعا طويلا) وتضم أبحرا من دوائر مختلفة وهى المجتث – الهزج – المقتضب – الزجل.

١- المجتث:

بحر موحد النمط، متباين الأجزاء به طيش تجعله حنكة الشاعر مقبولاً، احتل عند شوقى المرتبة العاشرة نفسا واتجاها بنسبتى (١,٥٨٪) و (٣,٩١٪) هى معدل ستة وسبعين بيتا ومائتين (٢٧٦ بيتا) وقعت فى تسع وعشرين قصيدة يتوزع معظمها على القطع والنتف مما يهبط بمتوسط القصيدة إلى تسعة أبيات وللمجتث فى شعر شوقى دوران جميل إذ لم يستأثر به غرض دون الآخر ولكنه دار على معظم الأغراض مثبتا طواعية لشتى التجارب وتقع أطول قصائد شوقى على هذا الوزن فى ثمانية وستين بيتا وهى إحدى روائعه الراقصة التى تعد وزنا مخترعا يضم لوزن المجتث ومن أقواله فيها:

طال عليها القدم ... فهى وجود عدم
قد وئدت فى الصبا ... وانبعثت فى الهرم
بالغ فرعون فى ... كرمتها من كرم
أهرق عنقودها ... تقدمة للصنم
خبأها كاهن ... ناحية فى الهرم
اكتشفت فامحت ... غير شذا أو ضرم
او كخيال لها ... بعد متاب ألم
نم بها دنها ... وهى علية انم[1]

---

[1]- ديوان شوقى – جـ١ – ص١٣٩.

وزن راقص سريع متوثب يصلح لاستيعاب القصص به لون من الخفة والرشاقة المتناسبين مع المناسبة و المتماشيين مع الموقف ويظهر ذلك من خلال استكمال القصيدة لآخرها ويميز العمل كله وضوح حرف الروى المقيد وارتكازه على قمة البيت الذى لا يسمح قصر اجزائه بتطويل فيه ولا ملل.

٢- الهزج:

هو بحر موحد التفعيلة قال عنه حازم: إن فيه مع سذاجته حدة زائدة[١] وقد أقام عليه شوقى خمس عشرة قصيدة ثلثاها قصيد والثلث ما بين المقطوعة والنتفة، وقعت جميعها فى مائة وسبعين بيتاً هى كل نفسه على هذا الوزن ليشغل بها فراغ المرتبة الحادية عشرة وفنيات شوقى على هذا الوزن ليست رفيعة المستوى إذ بتجاربه عليه لين وضعف، ودورانه على أغراض شوقى ليس متساوقا إلا أنه يقل بل ينعدم فى الأغراض الجادة واعتماد شوقى فيه على التوليد أو التكرار كبير وهذا دليل تصنع" ومن بين قصائده عليه قصيدة "الموت" التى يقول فيها:

أرى الموت على الغـبرا	هو الجامعة الكبرى
هو الدرب إلى الدنيـا	هو الدرب إلى الأخرى
هو المجـرى ونحن المـا	ء من حاجاته المجرى
هو الأخذ، هـو الـرد	هو النعى هو البشرى
هو السلـوة والـرا	حة والعبرة والذكرى
فإن لم يك غير المـو	ت من عاقبة تدرى
ولا ما يمنـع المـو	ت ولا ما يصل العمرا
فإن شئت فمت عبـدا	وإن شئت فمت حـرا[٢]
مفاعيلن — مفاعيلن	مفاعيلن — مفاعيلو
ب---/ ب---	ب---/ ب---

---

[١]- المنهاج – ص٢٦٨.
[٢]- الديوان – جـ٢ – ص٢٠٧.

اعتمد شوقى فى إنجاز قصيدته على هذا الوزن على لون من التوازى الرأسى الذى يمله القارئ وإن كان به حسن تقسيم إلا أن حسن التقسيم هنا يفكك وحدة انسياب المضمون لأن القارئ يقرأ القصيدة هنا مفككة الأوصال لاستقلال كل تفعيلة بتكتل لفظى مستقل فتشعر أنك أمام درس فى تعلم العروض وهذه سمة الهزج أن وضوح أوزانه يفكك وحدة الانسياب مما يضيع التناغم.

٣- المقتضب:

هو بحر - على ندرته فى شعرنا العربى قديمه وحديثه -، به خفة لا تخفى وانسيابية لا يأباها الطبع القويم، ورقة تدركها الأذن المرهفة وشوقى صاغ عليه قصيدتين لا ثالثة لهما وقعتا فى أربعة وعشرين بيتا ومائة فارتفع بذلك متوسط القصيدة ارتفاعا كبيرا، والقصيدتان وقعتا فى الديوان[1]، بينما خلت الشوقيات المجهولة من هذا الوزن، وجاءت القصيدتان أولاهما فى الوصف وثانيتهما فى الرثاء، وهما غرضان جادان إلا أن شوقى أمتع فى الأولى وأشجى فى الثانية التى من بين أبياتها قوله:

الضلـــوع تتقـــد　　　والـــدمـــوع تطرد
أيها الشـجى أفـــق　　　من عنـــاء ما تجـــد
قد جـرت لغايتهـا　　　عبرة لهـــا أمـــــد
كل مسـرف جزعا　　　أو بـــكا ســيقتصــد
والزمـــان سـنته　　　فى الســـلو يجتهـــد
قـل لثاكليـن مشى　　　فـى قواهمـــا الكمـــد
لم يعـــاف قبلكمـا　　　والـــد ولا ولـــــد

مفعولات / مستعلن　　　مفعولات – مستعلو (مفتعلن)
---ب / -ب ب-　　　---ب / -ب ب

تلاحظ أن انسيابية الوزن وتداخل بناه تصعب تقطيعه وتجزئته، كما تلاحظ أن شوقى أثبت خطأ من قال بأن الأوزان القصيرة لا تناسب الأغراض الجادة وبخاصة

---

[1] - الديوان – جـ١ – ص٥٨، حـ٢ – ص٤٢٣.

الرثاء، فالقصيدة التى نحن بصددها كلها بديعة، كلها منتقاة حتى إنك حين تقرؤها لا تكاد تتركها حتى تفرغ منها، وحين تحاول انتقاء أبيات منها تتعجب لما بها من إبداع ومرونة، وهذا الوزن، على الرغم من ضيق حيزة، إلا أن شوقى قال فيه ما أراد وبإتقان فأرقصنا معه فى رائعته "مرقص"[١] وأبكانا معه فى هذه القصيدة وهذا سر من أسرار تميز شوقى.

٤- الزجل:

اجزاؤه "مستفعلن – فعلن – فعلن" وهو خليط من الشعر الفصيح والشعر العامى، وكان شوقى ينظمه من باب التفكه، وهو وإن لم يظهر له أثر فى أوزان شعر شوقى، إلا أن الإلماح إليه كان مهما إثباتا لوعى شوقى بإيقاع شعرنا العربى فى أى شكل من أشكاله وبأى أسلوب به يليق، وقد نظم شوقى على هذا الوزن المستحدث ستة أبيات فقط وقعت فى ثلاث نتف، أولها يقول:

ماذا يرجى من مثلى	إن قلت أو لم أتقول
أثر الجريدة على رجلى	من عهد عباس الأول[٢]

وقال فى الثانية:

قالوا على شيخ الأحزاب	فى العباسية الجديدة
داير على كل الأبـــواب	ساعى يحسس بجريدة[٣]

وقال فى الثالثة:

قالــوا كرومر قــد ولى	من مصر بــل قالوا أدبر
حـال وغيرهـا ربـى	ســبحان من لا يتغير[٤]
مستفعلن – فعلن – فعلن	مستفعلن – فعلن – فعلن

فهى على ما نرى تشبه حداء أمّى مجالس الذكر فى العهد الآبد، لكن يميزها استواء إيقاعها.

---

[١]- الديوان – جـ١ – ص٥٨.
[٢]- الشوقيات المجهولة – جـ٢ – ص٦٣.
[٣]- المرجع نفسه – جـ٢ ت ص٦٧.
[٤]- المرجع نفسه – جـ٢ – ص٦٧.

ثانيا: معايير استخدام الأبحر:

١- التواتر فى الاستعمال:

أ- التواتر الآتى:

لقارئ شعر شوقى ورفيقى دربه، البارودى وحافظ، أن يلحظ مدى احترام جماعتهم أصول الشعر التقليدية ومدى استمساكهم بعروة الأوزان الخليلية الوثقى، ولا غرابة فى ذلك إذ المرحلة كلها إنما هى مرحلة إيقاظ هاجع وإحياء موات كان قد أصاب الشعر العربى، وبذا يعد الخروج على ما كان ضربا من اللهو الذى لا يصح أن يوصف به هؤلاء، وشوقى كان أجرأ رواد مدرسته على التجديد، وقد بدا ذلك من خلال استحداثه ما سلف أن أومئ إليه من أوزان، لكن، على الرغم من ذلك، ظل شوقى متمسكا بالنهج التقليدى فى هيكلة قصيده فاستعمل كل أوزان الخليل ما عدا المضارع، ونحن إذا طالعنا سلم تواتر أشعاره معتمدين الاتجاه لا النفس تبين لنا ما يلى:

م	البحـر	عدد القصائد	النسبة (٪)	المرتبة
١	الكامل	٢١٩	٢٩,٥٥	مرتبة ١
٢	البسيط	٨٥	١١,٤٧	مرتبة ٢
٣	الخفيف	٧١	٩,٥٨	
٤	الوافر	٧٠	٩,٤٤	مرتبة ٣
٥	الرجز	٦٨	٩,١٧	
٦	الرمل	٥٣	٧,٢٨	
٧	الطويل	٤٩	٦,٦١	مرتبة ٤
٨	المتقارب	٣٧	٤,٩٩	
٩	المجتث	٢٩	٣,٩١	
١٠	السريع	٢٨	٣,٧٧	مرتبة ٥
١١	الهزج	١٥	٢,٠٢	
١٢	المتدارك	٧	٠,٨٠	
١٣	المنسرح	٣	٠,٤٠	
١٤	الزجل	٣	٠,٤٠	مرتبة ٦
١٥	المقتضب	٢	٠,٢٦	
١٦	المديد	٢	٠,٢٦	

بالنظر إلى تواتر الأبحر فى ديوان شوقى من حيث الاتجاه إليها إطارًا وزنيا يلاحظ أنها تتوزع على ست مراتب أولاها يستقلها الكامل منفردًا إذ استغله شوقى استغلالا حسنا فدار دورانا محسوبا فى كل أغراضه والجاد منها بشكل ملموح، فعدلت مرتبته مجموع المراتب الثلاث الأخيرة تقريبا، فاستحق بذلك أن يتربع على قائمة سلم التدرج فى استعمالات شوقى شأنه شأن حافظ[1]. وتلا البسيط الكامل اتجاها فتجاوزت نسبة استعماله إياه (١٠٪) فاستحق أن يشغل فراغ المرتبة الثانية، ثم تلاه كل من الخفيف والوافر والرجز فى المرتبة الثالثة، ثم الرمل فالطويل فالمتقارب فى المرتبة الرابعة ثم المجتث فالسريع فالهزج فى المرتبة الخامسة، ثم المتدارك فالمنسرح فالزجل فالمقتضب فالمديد فى المرتبة السادسة والأخيرة ونحن بترتيبنا ذاك قد اعتبرنا اتجاه شوقى إلى هذا الوزن أو ذاك إطارًا لتجاربه مشيحين عن طول نفسه لذا برزت صفة الإطارية عن صفة البقاء وطول النفس وهذه الأخيرة تعد ركيزة مثلى فى الحكم على معيارية انسجام الشاعر مع هذا الوزن أو ذاك إذ لن يطيع الوزن الشاعر إلا إذا تماهت نفس الشاعر مع معطيات هذا الوزن ونشأت بينها وبينه ألفة تجعل الشاعر يتشبث به حتى يصب فيه كامل تجربته، ولكى نستشعر هذا التماهى وذلك التوحد بين معطيات الوزن وسجايا ذات المبدع فعلينا أن ننظر إلى الأبحر موزعة على عدد الأبيات لنضع أيدينا على ما حدث من تغير فى نسب التواتر:

م	البحـر	العدد	النسبة (٪)	متوسط القصيدة (بيت)	المرتبة
١	الكامل	٥٠٩٧	٢٩,٣١	٢٣	مرتبة أولى
٢	الرجز	٢٣٤٦	١٣,٤٩	٣٤	
٣	الوافر	١٩٢٢	١١,٠٥	٢٧	مرتبة ثانية
٤	الخفيف	١٧٧٤	١٠,٢٠	٢٥	
٥	البسيط	١٧٥٦	١٠,٠٩	٢٠	
٦	الرمل	١٥٢٣	٨,٧٥	٢٨	مرتبة ثالثة
٧	الطويل	١٠٥٤	٦,٠٦	٢١	
٨	المتقارب	٧٦١	٤,٣٧	٢٠	
٩	السريع	٣٧٩	٢,١٧	١٣	مرتبة رابعة
١٠	المجتث	٢٧٦	١,٥٨	٩	
١١	الهزج	١٧٠	٠,٩٧	١١	
١٢	المتدارك	١٥٠	٠,٨٦	٢١	مرتبة خامسة
١٣	المقتضب	١٢٤	٠,٧١	٦٢	
١٤	المديد	٣٧	٠,٢١	١٨	
١٥	المسرح	١٢	٠,٠٦	٦	مرتبة سادسة
١٦	الزجل	٦	٠,٠٣	٣	

[1]- البنية الإيقاعية فى شعر حافظ – ص٤٠.

وبالمقارنة بين معطيات الجدولين السابقين يتبين لنا مايلى:

١- بقاء كل من الكامل والرمل والطويل والمتقارب والهزج، والمتدارك فى مراتبهم دون التزحزح عنها قيد أنملة.

٢- ارتفاع نسبة البسيط من حيث الاتجاه للمرتبة الثانية وتراجعه فى النفس للمرتبة الخامسة وهذه نتيجة طبيعية لكثرة المقطوعات على هذا الوزن وبخاصة فى الشوقيات المجهولة.

٣- تصارع كل من الخفيف والوافر على المرتبتين الثالثة والرابعة فبينما احتل الأول المرتبة الثالثة اتجاها والرابعة نفسا إذا بالأخير يزحزحه عنها نفسا ويخليها له اتجاها.

٤- وفى وسط السلمين يحدث تصارع من لون آخر بين كل من السريع والمجتث إذ يتناوبان احتلال المرتبتين التاسعة والعاشرة نفسا واتجاها.

٥- هبوط كل من المقتضب والمديد للمرتبتين الأخيرتين اتجاها بعد ارتفاعهما المرتبتين ذاتهما نفسا وإن لم يكن لذلك تأثير كبير فى سلمى التواتر،

٦- يمكن لنا أخيرا وضع مراتب ست للأبحر فى تدرجها الأخير وبيانها كالتالى.

١. الكامل منفردا،	المرتبة الأولى بنسبة ٢٩,٣١٪
٢. الرجز — الوافر — الخفيف،	المرتبة الثانية بنسبة ٣٤,٧٥٪
٣. البسيط — الرمل — الطويل،	المرتبة الثالثة بنسبة ٢٤,٩٢٪
٤. المتقارب — السريع — المجتث،	المرتبة الرابعة بنسبة ٨,١٤٪
٥. الهزج - المتدارك — المقتضب،	المرتبة الخامسة بنسبة ٢,٥٥٪
٦. المديد — المنسرح — الزجل،	المرتبة السادسة بنسبة ٠,٣١٪

ولا مراء أخيرا فى أن ترتيب المراتب إنما يرجع فى الأساس إلى ما بين أبحرها من تفاوت فى نسب المقاطع إذ كلما كثرت مقاطع البحر كلما ازدادت نسبة اتخاذ الشاعر إياه إطارا وزنيا لتجربته، وهذه حقيقة يؤكدها انفراد الكامل بالمرتبة الأولى أولا، ثم أبحر المرتبتين الثانية والثالثة أخيرا.

ب- التواتر الزمانى:

قام تصنيف نقادنا القدامى لشيوع الأوزان على أساس من التذوق[1] وعلى ركيزة دوران هذا الوزن أو ذاك فى أشعار السابقين، فلم نعرف ناقدا عربيا قديما عالج الإحصاء القائم على الترقيم وقياس درجات التواتر، إلا أن المستشرق براونليخ[2] قام بدراسة إحصائية وافية للشعر الجاهلى سنة ١٩٣٧ ثم تبعه بتوسع أكثر الدكتور إبراهيم أنيس[3] ١٩٥٠ فى دراسته الوافية لموسيقى الشعر العربى، ثم "فاداى"[4] الذى درس شعر القرنين الأول والثانى الهجريين، ثم تبعهم جمال الدين بن الشيخ فى كتابيه الرائعين: "الشعرية العربية"[5] و "الإنشائية العربية"[6] ثم توالت الدراسات المعالجة لهذا المنحى ومنها دراسة الدكتور/ عونى عبدالرؤوف[7] والدكتور/ عبدالوهاب حمودة[8] - والدكتور/ السيد البحراوى[9] والدكتور/ أيمن صادق[10] والدكتورة/يسرية المصرى[11] والدكتور عمر خليفة بن إدريس[12] ثم أخيرا رسالتنا فى البنية الإيقاعية فى شعر حافظ إبراهيم[13] وكل هذه الدراسات ركزت على الإحصاء المرقم لقياس ظاهرة تواتر الأبحر ولا مراء فى وجود اجتماع ملحوظ بين الأسلوبية والإحصاء المرقم إذ عليه يتوقف القياس الدقيق لأية ظاهرة وحتى نستطيع معرفة التواتر الزمنى فعلينا أن نقارن ما جاء به شوقى بأوزان سالفيه من شعراء العربية وذلك بالنظر فى جداول تطور أوزان الشعر العربى التالى:

---

[1]- منهاج البلغاء - القرطاجنى - ص٢٦٨.

[2]- انظر جداول براونليخ - الشعرية العربية - جمال الدين بن الشيخ - ص٢٤٥، ٢٤٦.

[3]- موسيقى الشعر العربى - د/أنيس ١٩١ : ٢٠٨.

[4]- جان فاداى - مساهمة فى تاريخ العروض العربى - ص٥١٣ - والشعرية العربية - ص٢٤٦، ٢٤٧-٢٤٨.

[5]- الشعرية العربية - جمال الدين بن الشيخ - ص٢٥٤، ٢٥٦.

[6]- الإنشائية العربية - جمال الدين بن الشيخ - ص٢٠٣، ٢٥٣.

[7]- بدايات الشعر العربى بين الكم والكيف - ص١٠ - د/عونى عبدالرؤوف.

[8]- التجديد فى الأدب المصرى - د/عبدالوهاب حمودة.

[9]- البنية الإيقاعية فى شعر السياب والعروض وإيقاع الشعر العربى وموسيقى الشعر عند شعراء أبوللو - د/سيد البحراوى.

[10]- شعر عمر بن الفارض - دراسة أسلوبية - د/أيمن صادق.

[11]- بنية القصيدة فى شعر أبى تمام - د/يسرية المصرى.

[12]- البنية الإيقاعية فى شعر البحترى - د/عمر خليفة بن إدريس.

[13]- البنية الإيقاعية فى شعر حافظ إبراهيم - محمود عسران.

البحر	جاهلى (٪)	قرن أول هجرى (٪)	قرن ثانى هجرى (٪)	نصف أول قرن ثالث (٪)	عند الإحيائيين (٪)	عند شعراء ابوللو (٪)
الطويل	٤٣,٣٣	٤٦,٢٠	٢٥,٨٠	١٩,٠٠	٢٠,٣٣	٨,٢٠
البسيط	١٥,٣٣	١٠,٨٠	١٥,٦٠	١٦,٦٠	١٣,٠٠	١٣,٥
الوافر	١٤,٨٠	١٥,٠٠	٧,٧٠	٩,٨٠	٧,٣٠	٤٥,٢
الكامل	١٠,٠٠	١٥,٦٠	١٥,٨٠	٢٠,٩٠	٢٦,٣٣	٢١,٧
المتقارب	٧,٩٠	٢,٦٠	١,٩٠	٤,٠٠	٢,٧٠	٦,٦٠
الخفيف	٥,٣٠	٤,٥٠	٨,١٠	٩,٦٠	١٠,٧٠	١٦,١٠
السريع	٢,٨٠	-	٨,٥٠	٥,٨٠	٣,٧٠	٣,٤
الرمل	٨,٢٠	٠,٩٠	٧,٨٠	١,٦٠	٥,٣٠	٢١,٧
المديد	٠,٤٣	٠,٨٠	١,٤٠	٠,٣٤	-	-
المنسرح	٠,٥٠	١,٨٠	٥,٣٠	٤,٠	٠,٦٧	٠,٥٠
الرجز	١,٩٠	٣,٤٤	٣,٤٥	١,٦٠	٢,٠٠	٢,٥٠
الهزج	-	-	١,٦٠	١,٣٠	٠,٣٣	٠,٤٠
المجتث	-	-	٠,٩٢	٠,٣٢	٠,١٠	٤,١٠
المقتضب	-	-	-	-	٠,٣٣	-
المتدارك	-	-	-	-	١,٥٠	١,٩٠

وحتى نستبين الفوارق والنسب فلنقارن بين معطيات الجداول ليتبين لنا ما يلى:

١- يصل الكامل بشكليه التام والمجزوء إلى الذروة مع الإحيائيين ليحتل المرتبة الأولى بنسبة (٢٦,٣٣٪) إذ يمثل نسبة ٢٠٪ عند البارودى و (٢٦,٨٢٪) نفساً و (٢٥,٢٧٪) اتجاها لدى حافظ بينما يمثل ما يقرب من ثلث شعر شوقى الغنائى بنسبة (٢٩,٣١٪) نفسا و (٢٩,٥٥٪) اتجاها، وهذا ما جعله يتقدم بهذا الشكل مع الإحيائيين إذ يتجاوز شوقى بعدد أبياته على الكامل كل شعر البارودى (٣٠٠٠ بيتا) ويقترب من مجموع أشعار حافظ (٥٨٤١ بيتا) وهذه قدرة على استغلال غنائية هذا البحر تحسب لشوقى، إذ إن نسبة الكامل كانت متراجعة دائما من قديم الشعر إلى حديثه إذ

يقع فى المرتبة الرابعة فى الجاهلية حسب نتائج براونليخ وفى المرتبة الثانية حسب نتائج فاداى على القرنين الأول والثانى الهجريين، والمرتبة الثالثة فى شعر عمر بن أبى ربيعة بينما يرتفع إلى المرتبة الأولى عند شعراء القرن الثالث الهجرى ليثبت عند نسبة (٢٠,٩٪) فلا يتجاوزها إلا بفضل استغلال كل من شوقى وحافظ لغنائيته ورحابة صدره.

٢- يفاجئنا شوقى ببحر الرجز إذ يعود به لسالف مجده كأساس للشعر العربى فيرتفع به ارتفاعا ملحوظا بعد تراجع دام قرونا عدة، ولا يخلو استعمال شوقى إياه من طرافة تحسب له إذ لاحظ ابن الشيخ تراجع هذا البحر المستمر من قديم الشعر إلى حديثه إلا أن شوقى رأى عكس ذلك ليحتل هذا الوزن عنده المرتبة الثانية والأولى على مستوى شعراء العربية على الإطلاق إذ دار فى شعر شوقى دورانا حميدا، والأطرف أن نفسه فيه أرفع من اتجاهه[1].

٣- كان للوافر شأن فى الجاهلية إذ احتل فى إحصاءات براونليخ المرتبة الثانية وفى إحصاءات فاداى المرتبة الثالثة بينما ظل يتراجع ويتراجع إلى أن وصل للمرتبة الخامسة مع شعراء القرن الثالث ولعل سر ذلك بدء سيطرة كل من الكامل والخفيف على أوزان بعض الشعراء، وإن كان حافظ قد نزل بهذا الوزن إلى المرتبة السادسة وإن لم يستعمله الشابى مطلقا إلا أن شوقى انطلق به لأعلى ليحتل عنده المرتبة الثالثة كتمهيد لانطلاقة أقوى من شعراء أبوللو إذ يحتل عندهم المرتبة الأولى بدون منازع.

٤- الخفيف بحر غنائى بدأ يفرض نفسه على اختيارات الشعراء استغل غنائيته وتنوع أجزائه استغلالا جيدا كل من على بن الجهم والبحترى وكان قد احتل المرتبة الثانية من اتجاه عمر بن أبى ربيعة وهى المرتبة نفسها عند حافظ الذى ترنم بهذا البحر كثيرا ويصل مع الشابى لنسبة ٤٠٪ من أشعاره ومع جماعة أبوللو لنسبة (١٦,١٪) وهو يقع عند شوقى فى المرتبة الثالثة اتجاها والرابعة نفسا.

٥- ظل البسيط على مكانته وتطوره منذ العصر الجاهلى إذ يتناوح دائما بين المرتبتين الثالثة والرابعة وكأنه لا يريد أن يفارقهما إلا عند شوقى إذ يأتى عنده فى المرتبة

---

[1]- هذه النتيجة جاءت على عكس ما جاء به كل من د/أنيس الذى قدرها بنسبة ٦% ود/الطرابلسى الذى قدرها بنسبة ٧,٣٨% ولعل منشأ ذلك الخطأ عدم توفر دراستيهما على كل شعر شوقى.

الخامسة نفسًا وإن صعد إلى الثانيـة اتجاهًا ولعـل تقـدم كـل مـن الرجـز والـوافر هـو السبب فى تقهقر البسيط لهذه المرتبة.

٦- الطويل أغرب أوزان العربية يتجاوز ثلث إنتاج شعراء الجاهليـة كلـه، ويحتـل المرتبـة الأولى عند معظمهم، ويتجاوز نصف إنتاج شعراء القرنين الأول والثانى الهجريين إذ "لم يعد الطويل يمارس هيمنة مطلقة، فالواقعة أكيدة على الرغم مـن المرتبـة الأولى التى تستعيدها عند البحترى. ولعل البحترى يبشر بمرحلة جديدة ويمكن التأكد من ذلك بتحليل نتـاج النصف الثانى مـن القـرن الثالث. وفـى انتظار ذلك لنسجل أن المرتبة التى كانت لهذا البحـر قـد تقهقـرت تـدريجيا، كما يـبرهن علـى ذلـك منحنـى استعماله"[1] ولعل هذا التراجع المستمر لنسبة اتخاذ الشعراء الطويـل إطارًا وزنيـا لا يبشر له بمجرد البقاء بصرف النظر عما كان له من تميز وألق.

٧- إن للرمل فى شعر شـوقى ألقـا خاصـا يجعلـه ينبـه إلى سلاسـة هـذا الـوزن مـن جديـد فيرتفع به مرة أخـرى ليصعد بـه إلى مـا يقـرب مـا كـان عليـه فـى الجاهليـة والقـرن الثانى، وليضع يد شعراء أبوللو على ما لهذا البحر من طبيعـة غنائيـة عذبـة ليرتفـع معهـم مـرة أخـرى للمرتبـة الرابعـة، والجميـل أن شـوقى استعمله فـى شكليه التـام والمجزوء الذى تنخفض نسبته كثيرا فى شعرنا القديم.

٨- المتقارب والسريع ارتضيا لأنفسهما الثبـات علـى نفـس الدرجـة مـن قـديم الشعر إلى حديثه، وإن كان الأخير قد وصل إلى أعلى نسبة تواتر له فـى القـرن الثـانى (٨,٥٪) إلا أنه أخذ يتراجع عنها ثانية ليصل مع شوقى إلى أقل من نصف هـذه النسـبة أمـا الأول فهو ارتفع بعد شوقى إلى ١٩,٨٪ مع أبى القاسم الشابى، وهـو عنـد الشـعراء المعاصـرين أرفع من ذلك.

٩- أبحر المجتث – الهـزج – المتـدارك – المقتضب – المديـد – المنسـرح – الزجـل – أبحـر قليلـة الأثـر فـى الشـعر: قديمـه وحديثـه، والمضـارع بحـر لم يسـتعمله شـوقى علـى الإطلاق وخمسة الأبحر الأول من هذه الطائفة كانت قد خلت منها أعصر عامـة، وإن أتت على استحياء فيما تلا هذه الأعصر من إبداعات الشعراء.

---

[1]- الشعرية العربية – ص٢٥٦.

من كل ما سلف يتبين لنا مدى احترام شوقى التام لأطر سالفيه الإيقاعية، وإن استحدث بعض الأوزان وتلاعب بمقادير ما كان مسلما به من أوزان أخرى، إلا أنه ظل يدور فى الفلك العروضى الأصيل، ولا عيب فى ذلك إذ المرحلة مرحلة بعث وإحياء وليس من السهل أن تصدم عبقرية شوقى مسلمات واعية المتذوقة فى عصره، ويبقى لشوقى ريادته هو وحافظ فى مس حيثيات التدفق الإيقاعى لبعض الأبحر كالكامل والخفيف كما تحسب له مخالفته كل من سلفه من شعراء فى الإحساس بمعطيات الرجز الذى رجع بنا معه إلى واقع الشعر العربى الحق إذ على هذا الوزن كان دورانه، وعلى أساسه كان أصل ارتكازه.

وحتى نستطيع أن نضع أيدينا على أسلوب استخدام شوقى أوزانه فلننظر إلى خصائص التركيب المقطعى لأوزان شوقى عامة لنربطها بدرجة التواتر فستعتمد الأبحر فى صورتها التامة، إذ الجزء ما هو إلا صورة مصغرة للبحر نفسه دون غيره، وسننظر لخصائص البنية المقطعية للأبحر المستخدمة حسب تواترها لدى شوقى.

م	البحـر	نسبة الاتجاه (٪)	عدد المقاطع		الفارق بين المقاطع
			القصيرة	الطويلة	
١	الكامل	٢٩,٥٥	١٨	١٢	+٦
٢	البسيط	١١,٤٧	٨	٢٠	-١٢
٣	الخفيف	٩,٥٨	٦	١٨	-١٢
٤	الوافر	٩,٤٤	١٤	١٢	+٢
٥	الرجز	٩,١٧	٦	١٨	-١٢
٦	الرمل	٧,٢٨	٦	١٦	-١٠
٧	الطويل	٦,٦١	٨	٢٠	-١٢
٨	المتقارب	٤,٩٩	٨	١٦	-٨
٩	المجتث	٣,٩١	٤	١٢	-٨
١٠	السريع	٣,٧٧	٦	١٦	-١٠
١١	الهزج	٢,٠٢	٤	١٢	-٨
١٢	المتدارك	٠,٨٠	٨	١٦	-٨
١٣	المنسرح	٠,٤٠	٦	١٨	-١٢
١٤	الزجل	٠,٤٠	٤	١٢	-٨
١٥	المقتضب	٠,٢٦	٨	٨	صفر
١٦	المديد	٠,٢٦	٦	١٦	-١٠

بالنظر فى الجدول السابق يتضح ما يلى:

١- يرتبط تواتر البحر بكثرة مقاطعه وهذا يتضح من سيطرة الأبحر كثيرة المقاطع على الدرجات الأولى فى سلم التواتر.

٢- يتساوى لدى شوقى فى الاستخدام مازاد الفارق بين مقاطعه وما نقص ليؤكد خطأ من قال بأن حظ البحر يكبر من التواتر بقدر ما يكون الفارق بين مقاطعة الطويلة والقصيرة طويلا.

٣- غلبة المقاطع الطويلة على القصيرة يسمح بالتواتر ويتيح الفرصة للأوزان لإثبات تواجدها إطارًا له احترامه مثل: الرجز – الخفيف – البسيط – الرمل – الطويل – السريع، المديد بينما ينخفض عنهما درجات فى التواتر كل من المتقارب – المجتث – الهزج – المتدارك – الزجل، بينما يحافظ بحران على تواترهما وهما البحران اللذان غلبت فيهما المقاطع القصيرة على الطويلة (الكامل – الوافر) وزاد أولهما زيادة ملموسة مما يؤكد أن غلبة المقاطع القصيرة يعطى الفرصة للتنويع والتلاعب بالمقادير المقطعية مما ينشئ نوعا من الإيقاع المتراكب وهذا يشجع الشاعر المكين بدوره أن يتخذ هذا البحر أو ذاك إطارًا وزنيا لتجربته.

٤- نلاحظ أن للأبحر ذات التفاعيل المركبة دورانا يحسب لها إذ إن التنوع فى الأجزاء يتيح للشاعر فرصة التنويع الإيقاعى ولم يطرد فى التواتر من الأبحر الصافية قدر الكامل وسر ذلك غلبة المقاطع القصيرة التى تعطى فرصة التلوين والتنويع دون الحاجة لمزاوجة التفاعيل وتداخلها.

٢- التام والمجزوء من الأبحر:

التمام أصل، أما الجزء فإنما هو رخصة يلجأ إليها الشعراء لفرضية مهيمنة تسوقها التجربة فتمليها ذات الشاعر المبدعة عليه دون تدخل منه، وقد أكدت عبقرية شوقى عدم ارتباط الجزء عنده بغرض بعينه إذ أدارها بوعى الفنان على كل أغراضه الجاد منها وغير الجاد والأجمل أنه أدار عليها قصائد لها ثقلها الدلالى فأجاد فى تلوينها إيقاعيا بما يتمشى مع شتى تجاربه، وما دفعنا إلى قياس نسبة المجزوء فى شعر شوقى سوى حاجتنا إلى الدقة الشديدة إذ لا سبيل للمماراة فى تأثير الجزء على التواتر الكمى للمقاطع،

وشوقى قد استعمل مجزوءات أبحر سبعة هى "الكامل والرجز والوافر والخفيف والبسيط والرمل والمتدارك" احتضنتها إحدى وثلاثين قصيدة ومائة (١٣١ قصيدة) تعادل نسبة (١٧,٧٦٪) هى نسبة اتجاهه، و(١٣,٦٠٪) هى طول نفسه على هذه الأوزان المجزوءة وهى النسبة المقابلة لستة وستين بيتا وثلاثمائة والفين (٢٣٦٦ بيتا) وقد تفوق شوقى فى النسبتين كلتيهما على قرينه حافظ إبراهيم[١] والجدول التالى يوضح توزيع نسب المجزوء.

[١]- البنية الإيقاعية فى شعر حافظ – محمود عسران – ص٥١.

جدول ص ٦٥

البحر / النسبة	مجزوء الكامل	مجزوء الرجز	مشطور الرجز	مجزوء الرمل	مجزوء الوافر	مجزوء الخفيف	مخلع البسيط	مشطور المتدارك
عدد الأبيات المجزوءة	١١٦١	٥٤١,٠	٩٩	١٦٠	١٣٨	١١٨	٧٩	٧٠
نسبتها للمجموع الكلى	٦,٦٧	٣,١١	٠,٥٦	٠,٩٢	٠,٧٩	٠,٦٧	٠,٤٥	٠,٤٠
نسبتها للمجزوء (%)	٤٩,٠٧	٢٢,٨٦	٤,١٨	٦,٧٦	٥,٨٣	٤,٩٨	٣,٣٣	٢,٩٥
نسبتها للبحر (%)	٢٢,٧٧	٢٣,٠٦	٤,٢١	١٠,٥٠	٧,١٠٨	٦,٦٥	٤,٤٩	٤٦,٦٦
عدد القصائد المجزوءة	٦٥	٢٣	٧	١٦	٣	١١	٥	١
نسبتها للمجموع الكلى (%)	٨,٧٧	٣,١٠	٠,٩٤	٢,١٥	٠,٤٠	١,٤٨	٠,٧٦	٠,١٣
نسبتها للمجزوء (%)	٤٩,٦٠	١٧,٥٥	١٢,٢١	١٢,٢١	٢,٢٩	٨,٣٩	٣,٨	٠,٧٦
نسبتها لقصائد البحر (%)	٢٩,٦٨	٣٣,٨٢	١٠,٢٩	٣٠,١٨	٤,٢٨	١٥,٤٩	٥,٨٨	١٤,٢٨

بالنظر فى معطيات الجدول يتضح لنا ما يلى:

١- تربع مجزوء الكامل على قمة المجزوء من استعمالات شوقى كلها إذ صاغ عليه نصف مجزوءاته تقريبا (٤٩,٠٧٪) وهذه نسبة ليست هينة وتنم عن وعى شوقى بمعطيات تام هذا البحر ومجزوئه على السواء، كما أن نسبة هذا الجزء للبحر تعدل (٢٢,٧٧٪) أى ما يعادل ربع اتجاهه إلى هذا الوزن دون غيره، وفى التركيز على جزء الكامل شبه عمد من شوقى إذ آلى على نفسه إلا أن يقلل عدد مقاطع هذا البحر تخفيفا من رتابته فى بعض تجاربه.

٢- اثبتت المجزوءات لدى شوقى مرونة فائقة فى الدوران على جميع الأغراض لديه فتواترت فى الجاد منها وغير الجاد بشكل يعطى انطباعا عن عدم ارتباط التجربة لدى شوقى بالشكل إنما هو يصب تجربته فى اى إطار شاء وبأى شكل أراد.

٣- نسبة نفس شوقى فى مجزوء الكامل تعادل نسبة اتجاهه إليه تقريبا (٤٩,٠٧٪ : ٤٩,٦٪) وفى ذلك دليل على عدم استهانة شوقى بالمعطيات الإيقاعية لهذا الوزن.

٤- استغل شوقى جيدًا بحر الرجز فى شكليه: المجزوء والمشطور، فاستعملهما إطارًا صوتيا لتجارب عدة ولكن معظمها تركز فى غير الجاد من الأغراض كالدعاية وحديقة الأطفال وذلك لتناسب هذين الوزنين مع ما تحتاجه هذه الأغراض من خفة وزنية ورشاقة إيقاعية.

٥- اقترنت المجزوءات بالقطع والنتف فى إحدى وأربعين تجربة يتقاسمها الشكلان إلا أن معظمها يقع فى الشوقيات المجهولة، وهى نسبة ككل ليست ضئيلة إذ تعدل ثلث اتجاه شوقى للمجزوءات تقريبا، وهذا جعل متوسط القصيدة ينخفض من ٢٦ بيتا إلى ١٨ بيتا.

٦- ارتفعت نسبة المجزوء إلى التام جدًا فى بحر الرجز لدرجة أنها تجاوزت نسبة المجزوء إلى التام فى بحر الكامل، وهى بإضافة نسبة المشطور إليها أيضا تكون قد تخطت مجزوء الكامل بالكثير، وهذا ينم عن مدى ارتياح شوقى فى استعماله الرجز إطارًا وزنيا إلى المجزوء منه دون التام.

٧- نجحت مجزوءات شوقى نجاحا أكيدًا فى استيعاب عاطفته بشتى شيتها فوجدنا طواعية شديدة مع مختلف العواطف التى صبها شوقى فى تجاربه التى لم يحل ضيق صدرها دون تغلغل العاطفة فى تكتلاتها التجزيئية، فهو وإن ضيق على نفسه

مساحة الانطلاق باستعمال المجزوءات دون التوام إلا أنه برع فى صياغة تجاربه المتباينة فى هذا الحيز الضيق فأبهج المتلقى وأبكاه على نفس الوزن.

٨- استوعبت مجزوءات شوقى الكم الطاغى من شيت التلوين الإيقاعى الناجم عن الموسيقى الداخلية التى استعملها وكان لاستعماله إياها تميزا خاصا نشأ من براعته الشديدة فى حسن توزيع الأصوات والمرتكزات الإيقاعية على المدار العرضى والرأسى لأعماله على السواء.

ويبقى لشوقى أنه أثبت من خلال شعره خطأ من يربط بين موضوعات القصيد وطول الوزن أو قصره، وأكد هذا الجزم لدينا الدوران المحسوب لمجزوءات شوقى على الأغراض جميعها ثم سعة صدر هذه المجزوءات لشيت التلوين الخيالى والعاطفى والإيقاعى لدى شوقى.

٣- السكتة العروضية، والوقفة المعنوية:*

إن للسكتة العروضية أو الوقفة المعنوية أثناء الإنشاد دورا لا يؤدية عنها الانسياب والتدفق الصوتى أبدا، إذ عن طريقها قد يبرز المنشد معنى جديدا أو يترك للكلمة صدى موسيقيا يصنع به بعدا ثالثا، هذا البعد الثالث إنما هو ظلال هذه الكلمة وأفقها الرحب الذى تسبح فيه عبر ما تنطوى عليه من إيحاءات ودلالات ناهيك عن تمركزها فى تكتل وزنى ونسيج إيقاعى لا تكاد تنفك منه، ومن هنا نحكم بأن حسن اختيار موضع السكتة يساعد كثيرا فى نقل ما شحنها به المبدع من أحاسيس، كما يساعد على الانسجام الداخلى لموسيقى البيت والانسياب العام لإيقاعه ونحن على علم بأن الإنشاد "لا يتم بمجرد مراعاة التفاعيل فى الوزن، أو بإعطاء النبر حقه من الضغط، بل لا بد مع هذا من النغمة الموسيقية، إذ إن أحدهما يشبه المرأة والآخر الرجل، ولا يتم الإخصاب إلا بالاثنين، كذلك لا يتم الإنشاد ولا يصح إلا بمراعاة أوزان التفاعيل ومراعاة النغمة الموسيقية ومرجع الحكم على صحة النغمة أو نشازها الأذن المرهفة والمدربة على التمييز بين النغمات، وتختلف النغمة الموسيقية فى الإنشاد الجيد عند الاستفهام، وعند التعجب، وعند الجمل الإخبارية التى يراد بها الإخبار عن أمر من الأمور أو حدث من الأحداث، وهكذا تظل النغمة فى

---

*- انظر فى ذلك كتاب – الجملة فى الشعر العربى – د/محمد حماسة عبداللطيف – صفحات ٢٨، ٤٥، ٤٦، ١٧٢.

صعود وهبوط مع الانسجام فى درجة الصعود والهبوط، بحيث إذا انتهى المعنى هبط الصوت وأشعر بانتهائه، وإذا كان للمعنى بقية صعد الصوت وأشعر السامع بوجوب انتظار باقية"[1]

وكل وقفة يتوقفها المنشد إنما تتطلبها الحاجة الماسة للصعود والهبوط المحسوبين من قبله هو، وهذه الحاجة تولدها رهافة حسه بمعطيات اللغة، ودقة فهمه لأسرارها وأبعاد دقائقها الصوتية ووقفاتها الإيقاعية، إذ كل وقفة على تكتل إنما تدل على وعى المنشد بتمام عطاء ما أراد من هذا التكتل ومن تلك الوقفة بحيث لا ينساق وراء تمام المعنى فيفتئت على الوزن من أجل توضيح هذا المعنى مشيحا عن الخلل الذى يصيب الخامة المبتدعة التى يلوكها بين ثناياه، فتأمل قول شوقى واصفا البحر الأبيض المتوسط.

وأبى أن يقلد الـــدر واليـا ... قوت نحرا، وقلد الماس نحرا
وتـــرى خاتما وراء بنـان ... وبنانا من الخـــواتم صفرا
وسوارا يزين زنـــد كعاب ... وسوارا من زند حسناء فرا
وترى الغيد لؤلؤا ثم رطبا ... وجمانا حوالى المـــاء نثرا
وكأن السماء والماء شـــقا ... صدف حمـــلا رفيقا ودرا[2]

يدفع الانسياب الإيقاعى المتماهى مع التدفق الوزنى والطواعية الدلالية المنشد إلى إتمام التكتل إلى آخره فى البيتين الأول والأخير، يساعد كل ما سبق ما اعترى الأول من تدوير والأخير من تعلق تركيبى ناشئ عن الإضافة التى تفرض على الملقى الاستمرار لربط أول كلمة بالشطر الثانى بآخر كلمة من الشطر الأول، أما إذا تأملت ثلاثة الأبيات الوسطى لوجدت ضرورة إحداث سكتة خفيفة عقب الشطر الأول وإن ضاقت مساحتها لما عرف به وزن الخفيف من تدفق وطواعية إلا أن حدوثها يصنع لونا من الراحة النفسية لدى الملقى والمتلقى على السواء وبخاصة أن الشطر الثانى فى الأبيات الثلاثة يأتى دائما محملا بدلالة مستجدة يربطها بسابقتها العطف، ونحن على علم بأن "استقلال الأشطر، كل منها بنفسه، يعمل على بساطة الموسيقى ووضوحها، إذ يعتنق الاستقلال العروضى والاستقلال النحوى، أما ارتباط الشطر نحويا بغيره فيعمل فى الاتجاه المعاكس لأنه يخلق

---

[1]- موسيقى الشعر – د/أنيس – ص١٧٠.
[2]- الديوان – ص٨٩ – جـ١.

فـى نفـس القـارئ صـراعا بـين شـعورين، شـعور بالاتصـال النحـوى وشـعور بالاسـتقلال العروضى[1] وبين تغليب الجانب النحوى أو ترجيح الجانب العروضى يجد الملقى نفسه فى حيرة من أمره وهذه الحالة تتطلب منشدا حاذقا يفهم جيدا متى يجب الوقوف ومتى يصح الإتمام بحيث لا ينجم عن ذلك أى خلل، ومعلوم أن أقوى سكتتين توجدان فى البيت هما سكتة ما بين الشطرين وهذه تحسن جدا إذا تم المعنى وانقطع تعلق الشطرين وطالت مقاطعهما وهذا أمر غالب فى الأبحر ممتدة المقاطع كثيرة الأجزاء كالكامل والطويل والبسيط، أما السكتة الثانية فهى سكتة نهاية البيت ولتلك ثقلها إذ هى ختام الدفقة الشعورية الكامنة فى التركيب وهى محط الارتكاز وهى مكمن زفرات الشاعر والمنشد على السواء ومن أمثلة الأولى قول شوقى على البسيط:

ومسلمو الهند والهندوس فى جذل ... ومسلمو مصر والأقباط فى طرب[2]

وكذلك قوله على الكامل:

حلو السـجية من فتـاة مرة ... ثمل الشـمائل فى وقـار صاح[3]

وقوله على الطويل:

وما الحكم إلا فى أولى البأس دولة ... ولا العدل إلا حائط يعصم الحكما[4]

تجد أن كل شطر استقل عروضيا ونحويا ودلاليا فلم تؤثر سكتة ما بين الشطرين على أية بنية منها أى تأثير على خلاف الشكل الثانى الذى يرتبط شطره الأول بشطره الثانى ارتباطا نحويا أو دلاليا أو عروضيا.

أما سكتة نهاية البيت فقد تكون عادية كما يحدث فى غالب الشعر، وقد تكون خفيفة ومصحوبة بعلو فى الصوت وحدة فى القرع ووصل سريع مع بداية الشطر الأول من البيت التالى وذلك لهدف دلالى وهو إيصال رسالة تدور على بيتين متتالين أو ثلاثة أبيات من مثل قول شوقى على الكامل:

1- النقد الأدبى وقضايا الشكل الموسيقى – د/على يونس ص٧٣-٧٧.
2- الديوان – جـ١ – ص٣١٤.
3- الديوان – جـ١ – ص٣٢٥.
4- الديوان – جـ٢ – ص٥٣٥.

قل لى نصير وأنت بر صـــــادق	أحملت إنســانا عليك ثقيلا؟
أحملت دينا فى حيــاتك مـرة	أحملت يوما فى الضلوع غليلا؟
أحملت ظلما من قريب غـــادر	أو كاشـح بالأمس كان خليلا؟
أحمـــلت منا بالنهـار مكررا	والليل من مسـد إليك جميلا؟
أحملـت طغيـان اللئيم إذا اغتنى	أو نـال من جاه الأمـور قليلا؟
أحملت فى النادى الغبى إذا التقى	من سامعيه الحمـد والتبجيلا؟
تلك الحيـــاة وهـــذه أثقالها	وزن الحديـد بها فعاد ضئيلا؟[1]

فمن باب المبالغة فى إيصال المعنى نجد المنشد يرفع صوته مع تمادى البيت إلى آخره، ثم لا يكاد يقف على حرف الروى فنراه يواصل الإنشاد محاولا وصل أول البيت التالى بالبيت السالف ويظل هكذا إلى آخر بيت وفيه يهبط صوته وكأنه قد استراح من سفر طويل ممض، أو وصل إلى بر الأمان بعد صراع عنيف فى رحلة مضنية ونحن على علم بأن النغمة الموسيقية "تختلف فى الإنشاد الجيد عند الاستفهام، وعند التعجب، وعند الجمل الإخبارية التى يراد بها الإخبار عن أمر من الأمور أو حدث من الأحداث، وهكذا تظل النغمة فى صعود وهبوط مع الانسجام فى درجة الصعود والهبوط بحيث إذا انتهى المعنى هبط الصوت وأشعر بانتهائه، وإذا كان للمعنى بقية صعد الصوت وأشعر السامع بوجوب انتظار باقيه"[2]

ولا مراء فى أن حسن اختيار مواضع السكتة يساعد كثيرا على انسجام موسيقى البيت إذ يظهر المنشِد الواعى عن طريقها جمالا فى لفظ أو دقة فى تركيب فعن طريق النبر فى مواطن بعينها من البيت يتوصل إلى ما بالبيت من جمال ودقة فى التنغيم، وفى سبيل السعى عن قيمة الوقفة الإنشادية على تركيب بعينه تطالع نوعا من الوقوف على تركيب بعينه سواء أكان هذا التركيب تركيبا مستقلا أم متداخلا مع غيره، وما يحدثه الوقوف على تكتل وزن تركيبى من أثر فى التلوين الإيقاعى "ومن الواضح أن التطابق

1- الديوان – جـ١ – ص٥٠٣.
2- موسيقى الشعر – د/أنيس – ص١٧٠.

يعمل على بروز النغم وبساطته على العكس من التقاطع"[1] لذا ننظر إلى بيت شوقى القائل:

سلوا قلبى غداة سلا وتابا   لعل على الجمال له عتابا[2]

سلوا قلبى/غدا تسلا/ وتابا   لعلل علل/جماللهو/ عتابا

مفاعلتن — مفاعلتن- فعولن   مفاعلتن- مفاعلتن - فعولن

ب-ب ب-/ب-ب ب-/ب--   ب-ب ب-/ب-ب ب-/ب--

لنلاحظ أن تطابق التراكيب الثلاثة الأولى مع التكتل الوزنى لبحر الوافر يساعد كثيرا على بروز النغم ووضوحه لذا يجوز للمنشد المتمكن من إطالة النفس بعد مدى التكتلين الأولين ثم الوقوف الطويل بعد المد الثالث وهى وقفة ما بين الشطرين إلا أن التقاطع الكامن فى الشطر الثانى والناجم عن تداخل التراكيب الدلالية مع التكتلات الوزنية يعقد النغم ويصعب الوقوف ولو بخفة على أى تكتل وإذا أردت معرفة قيمة التطابق فتأمل قول شوقى على الخفيف:

[(هو لحن)(مضيع)][(لاجوابا)   [(قدعرفنا)(له ولا)(مستقرا)][3]

فعلاتن - متفعلن - فاعلاتن   فاعلاتن - متفعلن - فاعلاتن

إن استقلالا عروضيا ما قد نشأ نتيجة توافق التفاعيل مع تمام التراكيب، وحلت هنا سكتتان إحداهما سكتة تطابق والأخرى سكتة تقاطع، أما الأولى فتكون عند تمام التفعلية الثانية أى على كلمة "مضيع" التى تعد ختاما لتركيب يجمع تفعيلتين يتم بهما معنى الوصف للبحر لذا تحسن السكتة الخفيفة التى يعقبها النفى (لا جوابا) المحتضن للتفعلية الثالثة "فاعلاتن" التى تمثل ختام الدفقة الإيقاعية الأولى، أما سكتة التقاطع الخفيفة جدا والمؤثرة للغاية فإنما هى بعد قوله (قد عرفنا له) التى تجمع جزءا من التفعيلة الثانية بالتفعيلة الأولى كاملة.

---

[1]- نظرة جديدة فى موسيقى الشعر العربى – د/على يونس – ص٢٢٠.
[2]- الديوان – جـ١ – ص٦٠٦.
[3]- الديوان – جـ١ – ص٩٠.

وهناك لون من إيقاع لفظى رهيف يخفى معه تأثير إيقاع الأوزان إذ يساعد على خفاء التفاعيل واستتارها وراء الانسياب النغمى المتماهى مع التناغم التركيبى، وهنا تحلو السكتة الخفيفة على أجزاء التركيب إذ عن طريقها ينجم التموج الإيقاعى، وهذا اللون من التماهى بين كل من التركيب والعروض والدلالة والإيقاع يكثر فى بحر البسيط كقول شوقى.

الوصل صافية،، والعيش ناغية والسعد حاشية،، والدهر ماشينا[1]

(مستفعلن فعلن) (مستفعلن فعلن) (مستفعلن فعلن) (مستفعلن فعلو)

--ب-/ب ب-،،--ب-/ب ب- --ب-/ب ب-،،--ب-/ب ب-

بالبيت تناغم جميل منشؤه حسن التقسيم وبروز لون من التقفية الداخلية الناجمة عن توافق نهايات ثلاث تكتلات تستقل ست تفعيلات،، كما أن السكتة الخفيفة عند كل تكتل تشارك مشاركة فاعلة فى إثراء موسيقى البيت الداخلية وليست كل سكتة من السكتات الأربع سوى وفزة استعداد وتأهب لقفزة إيقاعية جديدة حتى لكأن البيت كله عبارة عن تتابع عدة موجات تنغيمية يزيدها روعة ذلك التوازى التركيبى والتعادل المقطعى المؤثر وعلى نفس شاكلة ما سبق قوله:

قواد معركة،، وراد مهلكة أوتاد مملكة،، آساد محترب[2]

(مستفعلن فعلن) (مستفعلن فعلن) (مستفعلن فعلن) (مستفعلن فعلو)

--ب-/ب ب-،،--ب-/ب ب- --ب-/ب ب-،،--ب-/ب ب-

________ أ ________ أ ________ أ ________ ب

لا مراء فى أن وجود هذه القافية الداخلية إنما يعد عاملا مساعدا على السكتة الخفيفة بين التكتلات الوزنية لوزن البسيط إذ المعتاد دائما السكوت على حرف القافية الأخير، ونحسب أن هذه السكتة هى منشؤ التناغم الإيقاعى المتدرج داخل البيت كله. وهذه السكتة الموافقة للتكتلين العروضى والتركيبى فى البسيط لا تضاهيها روعة وجمالا سوى الكائنة مع وزن الخفيف وذلك لأنهما بحران متنوعا التفاعيل، وكون استقلال كل تفعيلة بتكتل إنما ينشئ لونا من الرفعة الإيقاعية المؤثرة فتأمل قول شوقى على الخفيف:

---

[1]- الديوان – جـ١ – ص١٥١.

[2]- الديوان – جـ١ – ص٣١٣.

لا وعيدٌ ، لا صولةٌ ، لا انتقام   لا حسام ، لا غزوةٌ ، لا دماءُ[1]

(فاعلاتن)، (مستفعلن) ، (فاعلاتن)   (فاعلاتن) ، (مستفعلن) ، (فاعلاتو)

- ب - - / - - ب - ، / - ب - -   - ب - - / - - ب - ، / - ب - -

إن التوافق الوزن قافوى الناشئ بين تفعيلتى مستفعلن، وتفعيلتى فاعلاتن الوسطيين إنما هو منشؤ ذلك الثقل الإيقاعى والثراء التنغيمى الثر الكائن داخل البيت ناهيك عما يحدثه استقلال كل تكتل بتفعيلة وتكرار حرف النفى لا من نغم ارتكازى يتماهى مع نغم التماوج الذى تصنعه السكتة الخفيفة التالية لكل تفعيلة من هذا البيت الذى يأخذ هذا الشكل من المخطط الإشارى القافوى

لا وعيدٌ ، لا صولةٌ ، لا انتقام   لا حسام ، لا غزوةٌ ، لا دماءُ

______ أ ____ ب ______ جـ   ____ جـ ______ ب ______ د

اتفاق قافوى

اتفاق وزن قافوى

اختلاف وزن قافوى

وبين كل من الاختلاف والاتفاق الوزن قافويين يكمن جمال الإيقاع وروعة التنغيم إذ يتبع كل اتفاقين أو اختلافين سكتة محسوبة هى سبب ذلك الإثراء للنغم.

وقد يرمى الشاعر من وراء السكتة الخفيفة إلى التركيز على الاتفاق الصرفى للبنى المتتابعة وبخاصة إذا استقلت كل بنية منها بتكتل إيقاعى، وهذا اللون له تطريب خاص منبعه التوافق لا التخالف كقول شوقى على الكامل:

والماء من فوق الديار وتحتها   وخلالها يجرى ومن حول القرى

متصوبا – متصعدا – متمهلا   متسرعا – متسلسلا – متعثرا

متفاعلن – متفاعلن – متفاعلن   متفاعلن – متفاعلن – متفاعلو

ب ب - ب - / ب ب - ب - / ب ب - ب -   ب ب - ب - / ب ب - ب - / ب ب - ب -

---

[1] - الديوان – جـ١ – ص١٨٣.

هنا يسوغ السكتة أمور ثلاثة: أولها تمام التفعيلة مع تمام التكتل ، ثانيها: التوازى المقطعى الحادث بين تفعيلات البيت الست، ثالثها: التماهى الحادث بين الإيقاعين الصرفى واللفظى مما يزيد تفاعيل البيت جلاءً يجمل لك الوقوف على كل واحدة على حدة.

والنماذج التى تحقق فيها الاستقلال بأقسامه الثلاثة فى شعر شوقى كثيرة إذ يتحقق فيها الاستقلال العروضى عن طريق تمام التفاعيل مع تمام المعنى، والاستقلال النحوى بتمام التراكيب مع تمام التفاعيل، والاستقلال الدلالى عن طريق احتضان التفاعيل لدلالة تامة، وهذا يؤدى بدوره إلى تمام التفاعيل فى الشطر الأول فتهدأ النفس على أثره للسكتة التى تؤدى بدورها إلى بساطة الموسيقى ووضوحها مما ينشئ توازنا فى نفس المستمع، يريح عن طريقه أذنه ونفسه المتطلعة للتمام، كما أن استقامة التراكيب تهدئ من وفزة الصراع الداخلى المتطلع لاستيفاء الجمل حقها من الكمال اللغوى، ولا يخفى ما لتمام الدلالة من أهمية فى ترجمة شفرة التشكيل وتقديم المنوط من الرسالة التى يرغب الشاعر فى أدائها، وعلى ذلك وردت أمثلة كثيرة من شعر شوقى نذكر منها على البسيط قوله:

ماذا تريد بإبعادى وإيعادى	يا دهر ما أنت إلا جائر عادى[1]

وقوله على الكامل:

لك أن تلــــوم ولى من الأعذار	إن الهوى قـــــدرٌ من الأقدار
ما كنت أسلم للعيون سلامتى	وأبيح حادثة الغرام وقارى
وطر تعلقه الفــؤاد وينقضى	والنفس ماضية مع الأوطار[2]

وقوله على الطويل:

وما الحـــب إلا طاعة وتجــــــاوز	وإن اكثروا أوصـافه والمعـــانيا
وما هو إلا العين بالعـين تلتـــقى	وإن نوعـوا أسبابه والـــدواعيا
وعندى الهوى موصوفة لا صفاته	إذا سألونى ما الهوى قلت ما بيا[3]

1- الشوقيات المجهولة – جـ١ – ص١١٣.
2- الشوقيات المجهولة – جـ١ – ص٢٤٧.
3- الديوان – جـ٢ – ص١٦٥.

وقوله على الخفيف:

كل حى على المنيـــة غـــادى	تتوالى الركاب والمـــوت حـادى
ذهب الأولـــون قـــرنا فقرنا	لم يدم حاضر ولم يبـق بادى
هـل تـرى منهم وتسمع عنهم	غير باقى مـــآثر وأيـــادى[1]

أما الأمثلة التى استقل شطرها الأول عروضيا ولكن لم يتم التركيب إذ تعلق شطرها الثانى بشطرها الأول نحويا فكثيرة جدًا فى ديـوان شـوقى وتكمـن حساسيتها فـى أنهـا تنشئ فـى نفس المنشد صراعًا حادًا بين الرغبة فى السكتة الكائنة بـين الشطرين وبـين رغبتـه فـى إتمام التركيب النحوى حتى وإن أثـر ذلـك علـى التنـاغم الإيقـاعى فـى البيـت، ومـا يفـرض عليه ذلك إلا لوصل مبتدأ بخبره كقوله على الكامل:

هى فى السلاسل والغلول وجارها	أعمى ينوء بنيره الفداح[2]

أو فاعل بفعله كقوله:

قد تفسد المرعى على أخواتها	شاةٌ تند من القطيع وتمرق[3]

وكذلك قوله:

علم الظـلام هبوطه فمشت له	أهدابه يأخذنه متحــــــــدرا[4]

أو مفعول بفعله كقوله:

أدباؤك الزهر الشموس ولا أرى	أرضا تمخض بالشموس سواك[5]

وكذلك قوله:

فكأنما مدت به نيرانهـــــــا	شركا لتصطاد النهار المدبرا[6]

أو صفة بموصوفها كقوله:

وكأن الســـماء والـماء عرسٌ	مترع المهـــــرجان لمحًا وعطرا[7]

---

[1]- الديوان – جـ٢ – ص٤٣٤.
[2]- الديوان – جـ١ – ص٧٣.
[3]- الديوان – جـ٢ – ص٤٩٥.
[4]- الديوان – جـ١ – ص٨٤.
[5]- الديوان – جـ١ – ص١٢٤.
[6]- الديوان – جـ١ – ص٨٧.
[7]- الديوان – جـ١ – ص٨٩.

أو يصل مقولا بقوله مثل:

وترنمت فى الــركاب فقلنا   راهبٌ طاف فى الأناجيل يقرأ[1]

أو فعلا ناقصا بخبره كقوله:

خلقت لرحمته فباتت ناره   بردًا ونـار العاشــــقين تسعرا[2]

المنشد غالبا ما يلجأ إلى مثل هـذه السكتات على التركيب مشيحا عـن العـروض، ولجوءه إلى مثل هذه السكتات إنما هو لإتمام التركيب، وهو بذلك يكون قد أفسد أهم شئ فى الشعر وهو وضوحه الوزنى والانسياب الطبيعى لإيقاعـه الـذى يمثـل مصـدر الإمتـاع الأول فى الشعر، وتبقى سكتة هامة، وهى سكتة تركيبية لا تعوقها سكتة ما بين الشطرين على الرغم من قوتها وأهميتها فى موقعها، وهذه السكتة تـأتى خلف اللفـظ المـدور الـذى يجمـع بين آخر تفعيلة من شطر البيت الأول وأول تفعيلة من شطره الثانى، ويعد إتمام التركيب هو القائد الأول للمنشد فى هذه الحالة فنراه يتجاوز سكتة ما بـين الشـطرين ليـتم المعنـى كقوله على مجزوء الكامل:

أين الأوانس فى ذرا   ها من ملائكة وحـــور

المترعات من النعيـ   ـم الراويات من السرور

العاثرات مــن الدلا   ل الناهضات من الغرور

الآمــرات على الولا   ة الناهيات من الصـدور

الناعمات الطيبـــا   ت العرف أمثال الزهـور

الذاهلات عن الزمـا   ن بنشوة العيش النضيـر

المشرفات وما انتقـ   ـن على الممالك والبحور

من كل بلقيــس على   كرسى عزتها الوثـــير

أمضى نفوذا من زبيـ   ـدة فى الإمارة والأمـير

بين الرفارف والمشا   رف والزخارف والحـرير[3]

---

[1]- الديوان – جـ١ – ص٩٠.

[2]- الديوان – جـ١ – ص٨٥.

[3]- الديوان – جـ١ – ص٣٤١/٣٤٢.

إن التوازى التركيبى والتوازن الصرفى الكائن بين كلمات البيت الأخير تفرض سكتة خفيفة بعد كل تركيب، لكن تأمل موضع السكتة بين الشطرين فلا تكاد تحس به لأن الانسياق وراء إتمام المعنى والتركيب معا يدفع المنشد للتوقف على نهاية الكلمة مقتطفا حرفين من صدر التفعيلة الأولى من الشطر الثانى، وهذا عين ما حدث فى الأبيات السابقة له كلها تقريبا.

وقد يوجد مثل ذلك التداخل بين تفعيلتى منتصف البيت لكن لا تحلو السكتة على الإطلاق حتى بعد اللفظ موضع التدوير فيجد المنشد ذاته منساقا لا تصده إلا السكتة الأخيرة بعد انتهاء البيت وهذه تعد بمثابة الشاطئ الذى تلقى القصيدة بأبعادها عليه متخذة هيئة الأمواج المتتابعة، وعلى مثل هذه الشاكلة قول شوقى:

المؤمنـــون بمصـــر يهـ	ـدون الســـلام إلى الأمير
ويبـــايعـــونك يا محمـ	ـد فى الضمائر والصدور
قد أملـــوا لهـــلالهـــم	حظ الأهلة فى المســـير
فابلــــغ به أوج الكمـــا	ل بقوة الله النصـــــير
أنت الكبـــير يقلـــدو	نك سيف عثمان الكبـير
شيخ الغـــزاة الفاتحيـ	ـن حسامه شيخ الذكور[1]
متفـاعلن – متفـاعلن	متفـاعلن – متفـاعلان
ب ب ـ ب ـ/ب ب ـ ب ـ	ب ب ـ ب ـ/ب ب ـ ب ـ

فالتمادى الناجم عن اندماج التفعيلتين الوسطيين لا يدفع إلى التوقف إلا على نهاية كل بيت إذ ذابت الموسيقى هنا فى المعنى فأخرجت لنا هذه اللوحة الكاملة منسابة انسيابا وزن تركيبى متكامل.

ويبقى بعد كل ذلك وقفة مهمة جدا وهى الوقفة المعنوية داخل البيت، وهى نوع من التصرف المحمود فى إيقاع الشعر يتلاعب الشاعر بها وعن طريقها بمقادير الأوزان فيقف على تقاطع تفعيلتين مثلا مركزا على جانب النبر اللغوى لإبراز معنى أو لإيضاح

---

[1]- الديوان – ص٣٤٧.

دلالة أو لإحداث لون من ألوان التشويق لدى المتلقى أو الاستنفار لأحاسيسه، وأمثلتها فى شعر شوقى ليست قليلة ومن أمثالها قوله على الخفيف:

واحمل السيف / والبس التاج / وارق   العرش / وانهض بالدولة العلياء

فالوقفات هنا وقفات معنوية خفيفة لم تراع وزنا ولم تعبأ بعروض ومثل ذلك قوله على الرمل:

قلت لليـل، ولليــل عــــواد   من أخو البث؟؟ / فقال: ابن فراق

قلت/ما واديه؟؟/قال: الشجو واد   ليس فيه من حجـاز أو عـــراق

قلت / لكن جفنه غُير جـــواد   قال شر الدمـع ما ليـــس يراق[1]

وكذلك قوله على الخفيف

كل دار أحـــق بالأهـــل إلا   فى خبيث من المــذاهب رجس

نفسى مرجل/وقلبى شــراع   بهما فى الدموع سـيرى وارسى

واجعلى وجهك الفنار/ومجرا   ك يد الثغر/بين رمـل ومكس[2]

فالوقفة فى النموذج الأول تأتى بعد تركيب نحوى تام مكون من فعل أمر وفاعل مستتر ومفعول به، وبالتركيب مجملا تتم الدلالة، لكن الوزن يتداخل إلا أن الوقفة هنا لا تراعى الوزن قدر مراعاتها المعنى الموقوف عليه.

وكذلك وقفات النموذج الثانى التى تراعى التراكيب الوزنية قدر مراعاتها بنى التراشق الحوارى القائم بين الشاعر ورفيقه، وهذا الأخير لابد من بروزه لأن له أثرا فى النفس لا يظهره توافق الوقفة مع الوزن،،

أما النموذج الأخير فوقفته وقفة تمام معنى يحدث بها تقاطع بين أجزاء التفعيلة الوسطى فى الشطر الأول من البيت الثانى حتى لتشعر أن الشطر انقسم بذاته إلى نصفين متعادلين تركيبا لا وزنا، أما وقفات البيت الأخير فإنها وافقت تمام المعنى محدثة تداخلا بين تراكيب الشطرين بالتدوير الأوسط مما يصعب الوقوف بين الشطرين ويجمل الوقوف المعنوى على تمام التراكيب.

---

[1]- الديوان – جـ٢ – ٢١٦.
[2]- الديوان – جـ١ – ص٢٠٥.

ولا مراء فى أن للمنشد المجيد دخلا كبيرا فى تجميل الوقفة وتزيينها إذ يجعل سكتته الخفيفة بمثابة إيقاع نابض داخل العمل لا يشعر معه المتلقى بتقطيع أوصال البيت، وكلما كانت الوقفة قصيرة وببراعة كلما أعطتك هذا الإيحاء ومن أمثلته ذلك الوقفات التالية:

إن قلت فى الأمر لا،/أو قلت فيه نعم   فخيرة الله فى لا منـــك أو نعـــم

والجهـل موت/فإن أوتيت معجـزة   فابعث من الجهل أو فابعث من الرجم

قالوا غـزوت/ورسـل الله مابعثـوا   لقتل نفس ولا جـاءوا لســفك دم

جهل/وتضليـل احـلام/وسفسطة   فتحت بالسيف بعد الفتح بالقـلم[١]

من كل ما سبق يتضح لنا أن الاستعمال الشعرى ضرب عرض الحائط فى بعض الأحيان، بما كان ينادى به قدامى النقاد من استقلال كل شطر عن قرينه وزنا ومعنى حتى لا يتحطم الاستقلال الإيقاعى للشطر، فوجدنا من الشعراء من يتمادى خلف المعنى مشيحا عن التكتل الوزنى المستقل ويقف عليه وقفة محسوبة تزيد الإيقاع جمالا ولا تهتك أوصال البيت. وأبرزوا من خلال ذلك أنماطا من التنويع الإيقاعى جميلة متصرفين فى التركيب اللغوى والبناء العروضى على السواء، وهذا الأمر تبرزه القراءة الواعية وتبدى ما به من حيوية إيقاعية نابضة، ومعنى كل ذلك أن واقع الممارسة الشعرية يضع آساسا أخرى غير ما تصوره النقد النظرى، هذه الآساس تتباين بين إدماج واستقلال لتبرز شيئا واحدا نتفق عليه جميعا هو إيقاع العمل العام[٢].

---

[1]- الديوان – جـ١ – ص٦٢٨.

[2]- انظر فى ذلك كتب   ١- قواعد الشعر – ثعلب – ص٦٦ تحقيق رمضان عبدالتواب الخانجى ١٩٩٥م

٢- نقد الشعر عند العرب – أمجد الطرابلسى – ص١٧٩.

٣- البنية الإيقاعية فى شعر البحترى – عمر خليفة بن إدريس – ص٤٦.

ثالثا: الزحافات والعلل وعلاقتهما بالإيقاع*:

"الزحافات والعلل عبارة عن تغييرات تدخل على أجزاء الميزان الشعرى، ويلجأ إليها الشعراء أحيانا تخفيفا من قيود الوزن، ولكنها ليست تسهيلات مطلقة، بل هى مقيدة بقواعد وأصول معينة"[1]

والزحافات لا تكون إلا فى ثوانى الأسباب سواء بالحذف أو بالتسكين وهى تلحق بتفعيلات الحشو أو الضرب أو العروض، وهى عارضة قد تصيب بعض التفعيلات دون بعضها الآخر.

أما العلة فإنها تلحق العروض والضرب أحدهما أو كليهما ولا تختص بالدخول على تفعيلات الحشو وهى تلحق بالأسباب والأوتاد والزحافات والعلل كلاهما أشياء من قبيل الخروج على النسق.

"وللخروج على النسق وظائف فى الشعر وغيره من الفنون، فهو يقاوم ذلك الخدر الناشئ من التكرار المنتظم فيثير الانتباه واليقظة، ويدعم الجانب الفكرى فى مواجهة الجانب الحسى، ويجعل العمل الفنى أقدر على التعبير"[2]

ويعد اللجوء للزحافات أو العلل شيئا من قبيل التلاعب بمقادير الأجزاء وفى ذلك إخلال جزئى بالنظام الكمى، والفارابى جزم فى كتابه "الموسيقى الكبير" بأن الزحاف ما هو إلا تزيين للوزن خاصة حين تكثر السواكن ويثقل مسموع القول لأن فيه كما قال "شبه راحة للنفس عما يثقل عليها مسموعه"[3]

ولشيخنا الكبير المرحوم الدكتور شوقى ضيف رأى شاف فى هذا المضمار نسوق معظمه إذ قال: "أما ما يقال من أن الإيقاع الشعرى الموروث يزخر بالملل والرتابة لأنه يقوم

---

* انظر كتاب: الزحاف والعلة – رؤية فى التجريد والأصوات والإيقاع – د/أحمد كشك – دار غريب – القاهرة ٢٠٠٥م.

[1]– العروض العربى ومحاولات التطور والتجديد فيه – د/فوزى عيسى – ص٢٥ – دار المعرفة – الإسكندرية ١٩٩٩م

[2]– نظرة جديدة فى موسيقى الشعر العربى – د/على يونس – ص١٧٢.

[3]– الموسيقى الكبير – الفارابى – أبو نصر محمد بن محمد بن طرخان – ص١٠٨٩/١٠٩٠ – تحقيق غطاس عبدالملك – القاهرة – دار الكتاب العر.

على تكرار مسافات زمنية متساوية فهو قول ينقصه النظر الدقيق، لما يدخل تفاعيل القصيدة من زحافات تفسح لظهور اختلافات بيّنة بين رنّاتها الإيقاعية، ونضرب لذلك مثلا وزن الكامل الذى يتألف من "متفاعلن" ست مرات، وهى خمس مقاطع واضحة، فإن الشاعر إذا أدخل على تفعيلته زحاف الإضمار وهو تسكين ثانى التفعيلة المتحرك تحولت تفعيلته من "متفاعلن" إلى "مستفعلن" وبذلك تنقص مقاطعها الخمسة مقطعا، وتتحول رنّتها الإيقاعية من صورتها السريعة المرقصة التى تلائم موجة الفرح الدافقة إلى صورة بطيئة متأنية تلائم موجة الشجن الهادئة. ومثال آخر وزن الوافر الذى يتألف من "مفاعلتن" ست مرات وهى أيضا خمس مقاطع فإن الشاعر حين يسكن خامس التفعيلة تتحول من "مفاعلتن" إلى "مفاعيلن" وبذلك ينقص مقطع من مقاطعها، وتبطئ حركة تدفقها. ووراء هذين الزحافين اللذين صورناهما زحافات كثيرة تغيّر فى الصورة الإيقاعية للتفاعيل فتقصر المسافات فى زمنها، وتخالف بين رناتها مخالفات من شأنها أن تفتح أبواب الإيقاع الشعرى الموروث على مصاريعها كى يجانس الشاعر مجانسة دقيقة بين ما يريد من رنات وبين دقائق خوالجه النفسية. وإذن فليس بصحيح أن التفعيلة تجرى فى القصيدة الواحدة بصورة مكررة تبعث على الملل والسآمة، وإنما الصحيح أن فى دخائلها عناصر من التحول تنفى عنها هذه السآمة والملل، وكلُ ما فى الأمر أنها تحتاج إلى الشاعر البارع الذى خبَر أوتار هذه التفاعيل خبرة تتيح له أن يتصرف بها تصرفا مطابقا لأحواله النفسية، وما يريد أن يصورها فيه من أنغام وإيقاعات. وإذا أضفنا إلى هذا التخالف فى صورة التفعيلة ما ذكرناه من العناصر الصوتية فى الحروف والكلمات عرفنا السرّ فى أن لكل شاعرنا به من شعرائنا القدماء موسيقاه التى يتميز بها، وهو تميز يرجع إلى مدى مهارته فى استخدام العناصر الحرفية واللفظية والنغمية واستغلال نسبها استغلالا دقيقاً. بل إن الشاعر الواحد لتفترق عنده القصيدتان اللتان ينظمهما من وزن واحد مفارق واسعة حسب مزجه فى كل منهما بين تلك العناصر ومدى إحسانه فى هذا المزج. بل إن بيتين من قصيدة واحدة ليفترقان فى رناتهما وأنغامهما مفارق بينة حسب ما يجرى فيهما من هذا المزج، بحيث يصبح لكل بيت خواصه النغمية وطاقته الموسيقية المفردة. ولعلنا لا نغلو إذ قلنا إن هذه المرونة الواسعة فى الإيقاع الشعرى الموروث هى التى جعلت أسلافنا لا يحاولون تحطيمه مهما كلفهم من الكد والجهد والعناء، فقد رأوه يُرضى حاجة قلوبهم وأذواقهم إلى الغذاء الموسيقى الرفيع. وحقًا نظموا فى المزدوجات والرباعيات والمسمطات

والموشحات وما يماثلها من الصور، ولكنها جميعا فى حقيقة الأمر توليدات منه وتفريعات، إذ تلتقى التقاء واضحا بسدى أنغامه ولحمة ألحانه، فقد أبقوا على فكرة البيت والشطر والقافية، وكل ما هناك أنهم خالفوا بين قواف وقواف وزاوجوا بين أوزن وأوزان. وبذلك احتفظوا فى منظوماتهم الجديدة برنات الإيقاع الموروث ونسبه اللحنية مع ما ابتغوا من التوليد فيه والاشتقاق منه، بحيث نحس دائما أننا نعيش فى نفس عالمه المتموج بالنغم"[١]

وشوقى قد استعمل البحور بشتى أنواعها، الصافى منها والمركب فنوع فى الأول منهما بكثرة الزحافات التى أعطت التفاعيل تنوعًا نغميا محسوبا مما أدى إلى ثراء موسيقى أشعرنا بانتظام النغم من ناحية واقتدار شوقى ومدى إحساسه بمعطيات إيقاع الشعر من ناحية أخرى وهو فى هذا أو ذاك كان واعيا فى خروجه على النسق العام للشعر "والخروج على النسق الإيقاعى – مهما نبا وكثر – قد يكون مقبولا إذا أحسسنا من خلال القصيدة – أنه صادر عن إرادة الشاعر واختياره وأفضل ما يشعرنا بذلك أن يكون للخروج على النسق وظيفة تعبيرية، وربما اختاره الشاعر بحاسته الفنية دون أن يكون واعيا بوظيفته التعبيرية كل الوعى، وقد أراد بعض النقاد أن يجعل لكل زحاف على حدة قيمة تعبيرية فى الموضوع الذى وقع فيه، ومعنى ذلك أنه يريد إقامة توافق حرفى بين الزحاف والمعنى"[٢]

ونحن على علم بأن "الموسيقى تنبعث من وحدة الدافع فى الجملة، على حسب الشعور الذى يعبر عنه، وتطابق الشعور مع الموسيقى المعبرة عنه هو ما يؤلف وحدة القصيدة كلها. ولا ينبغى أن تكون هذه الموسيقى رتيبة بحال، لأنها تعبيرية إيحائية. تضفى على الكلمات أقصى ما يستطاع التعبير عنه من معنى. وتتنوع من وزن إلى وزن على حسب الحاسة الفنية للنغمات عند الشاعر نفسه فى القصيدة الواحدة. فوحدة الإيقاع فى تغير. فى نفس التجربة الشعرية – على حسب ما (يكمن)* فيها من قوى تعبيرية تكشف عن خلجات النفس والكلمات أصوات. ودلالة الأصوات موسيقية إيحائية قبل أن تكون تعبيرية

---

١ – فصول فى الشعر ونقده – د/شوقى ضيف – ص٣١٤،٣١٣.
2– نظرة جديدة فى موسيقى الشعر العربى – د/على يونس – ص٢١٠.
*– فى الأصل ما يمكن ولكن الأليق ما يكمن كما أثبتناها.

وصنية. والشاعر الحق هو من يستطيع أن يروى من نبع هذه الدلالات الموسيقية الأصيلة فى اللغة"[1]

فلا مراء إذن فى كون موسيقى الشعر تابعة لمعناه، ولأن المعنى يتغير من بيت إلى آخر فلابد إذن من التنويع الموسيقى حتى تتماهى موسيقى البيت مع العاطفة والفكرة والصورة و"دلالة التى يرمى إليها الشاعر، وحتى يتسنى للشاعر أن يحدث هذا التنويع إذن لابد له من التخفيف من رتابة النغم المتساوى والمتكرر تكررا آليا. ونظرا للاختلافات البينة بين نظريات قدامى النقاد ومحدثيه فى تناول هذه المسألة وشرح أبعادها ومحاولاتهم تقديم قانون إيقاعى صحيح يصف الزحاف، فإننا سنكتفى، مشيحين عن كثرة التفريعات، بتقسيم الزحافات إلى أنواع ثلاثة[2] :-

النوع الأول:

هو النوع الذى يجتمع فيه الخبن مع الكف وهو نادر الورود فى شعرنا العربى قديمه وحديثه وهو ما يعرف فى لغة الزحاف باسم الشكل الذى يتم به الخروج على النسق خروجا تامًا يشبه الكسر الشعرى إذ تتحول بمقتضاه تفعيلة كفاعلاتن إلى فعلات كقول شوقى على مجزوء الخفيف:

ومن المدح ما جزى	وأذاع المناقبا
وإذ الهجو هاجه	لمعاناته أبى
ورآه رذيلة	لا تماشى التأدبا[3]
فعلات – متفعلن	فاعلاتن – متفعلن

تشعر فى قراءتك للمقدار التركيبى المقابل لتفعيلة مجزوء الخفيف الأولى أنه لا ينساوى كميا مع ما يوازيه رأسيا سواء ما جاء قبله أو ما جاء بعده، وكذلك لا يتماهى مع التفعيلة الأولى من الشطر الثانى وذلك لما اعتراه من نقص لا يجبره حتى الإشباع فى هاء الفعل (رآه) ومثل هذا حدث مع قوله على الرمل:

---

[1]- النقد الأدبى الحديث – د/محمد غنيمى هلال – دار العودة بيروت – ص٤٤٦.
[2]- انظر فى ذلك كتاب أستاذنا الدكتور على يونس – نظرة جديدة فى موسيقى الشعر العربى – ص٣٤، ٣٥.
[3]- الديوان – جـ١ – ص٤٣٠.

عين شـــمس قام فيها مارد   من عفاريتك يدعى (شاتهاما)

يملأ الجـــو عـــزيفا كلمـا   ضرب الريح بسوط والغماما

ملك الجــــو تليه عصبــة   جمعت شهما وندبا وهماما

ملكلجو/وتليـه/عصـبتن

فعلاتن – فعلات – فاعلن

فإشباع هاء (تليه) حتى لا يشبع نفس المنشد المجيد لأنه لا يسد الفجوة الإيقاعية كما ينبغي لها. على أن من هذا النوع أيضا ما يسمى بالعلل الجارية مجرى الزحـاف كـالحزم والخزم "وهذا النوع نادر فى الشعر العربـى قديمـه وحديثـه وهـو لما فيـه مـن نشـوز يعـد خروجـا علـى النسق، ولا يعـد جـزءا مـن النسق. وهـو لا ينفـى وجـود النظـام الكمـى، لأن طبيعة الإيقاع الشعرى تقوم على الجمع بين النسق والخروج عليه، ثم إن أثـره فـى النسق العام للقصيدة ضئيل لأنه لا يرد فى قصيدة إلا مـرة أو مـرتين أو مـرات قلائـل، ولا يظهـر أثره إلا على مستوى البيت إذا عزلناه عن أبيات القصيدة الأخرى"[1]

النوع الثانى:

التفاوت الكامن فى هذا النوع تفاوت يسير لا يؤثر فى نسق القصيدة العـام، وهـو معهود فى شعرنا العربـى، وتعـين الأذن المرهفـة، بـل لا يغـالى الباحـث إذا قـال: إنـه يحـدث تلوينا تنغيميا جميلا وبخاصة أنه يختص بـالأبحر الصافية كالكامـل والـوافر، وحساسيته الإيقاعية تكمن فى جعله المقطع الطويل مساويا لمقطعين قصيرين متتـاليين لـذا تتـدخل فى فهمه الأذن المرهفة إذ لا يشعر معه المتلقى العادى بكبير تغير فى الكم المقطعى لأنه، من وجهـة نظـرى، يخـدم لا يهـدم النسـق العـام للعمـل ومـن هـذا النـوع "الإضـمار" الـذى يجعـل متفاعلن تفعيلـة الكامـل متحركـة التـاء مسـاوية لمتفـاعلن سـاكنة التـاء والتـى تتحـول إلى "مستفعلن" التى يحدث وجودها وتتابعها على فترات تنويعـا تتطلبـه الحاجـة لكسـر رتابـة الوزن الموحد فتأمل قول شوقى على الكامل:

---

[1]- نظرة جديدة فى موسيقى الشعر العربى – د/على يونس – ص٣٤.

إن اليتي/م هو الذى تلقى لـــه　　　اما تخلـ/ت او ابـــا /مشـــغولا

مصـر إذا ما راجعـــت أيامها　　　لم تلق للسبت العظيـــم مثيلا

البرلـــان غدا يمـــد رواقه　　　ظلا على الوادى السـعيد ظليلا

نرجو إذا التعليم حرك شجوه　　　الا يكون على البلاد بخيـــلا

قل للشباب: اليوم بورك غرسكم　　　دنت القطوف وذللت تذليـــلا

حيـــوا من الشهداء كل مغيب　　　وضعـــوا على أحجاره إكليـلا[1]

مستفعلن – متفاعلن متفاعلن　　　متفاعلن – مستفعلن – مستفعل

- - ب - /ب ب - ب - /ب ب - ب -　　　ب ب - ب - / - - ب - / - - -

ثنتان وعشرون تفعيلة زوحفت من مجموع ست وثلاثين أى ما يقرب من ثلثى تفعيلات المقطوعة التى اخترناها اختيارا عشوائيا، وعلى هذه الشاكلة معظم تفاعيل الكامل التى يلجأ الشعراء لمزاحفتها إخلالا بالرتابة وتنويعا فى التنغيم وإثراء لموسيقى العمل، إذ لا يكثر الإضمار ويزيد إلا مع الانفعال الزائد من قبل الشاعر فقد لوحظ أن هذا الزحاف يكثر فى القصائد الحماسية أو مواضع الانفعال الزائد من العمل أو مع تواتر بنى الأمر والشجب والإدانة والاستنهاض أما فى مواطن اللين من العمل فإن هذا الزحاف يكاد ينعدم ولكن يبقى لهذا اللون من الزحافات أنه لا يرتبط بغرض بعينه وإنما هو يساير جميع الأغراض فلا يتغير إلا مع تقلب الطبيعة الانفعالية للشاعر، ومثله العصب الذى يكثر مع الوافر وهو الذى يجعل فيه الشاعر مفاعلتن مقابلة لمفاعيلن كقوله:

على أى الجنـــان بنا تمـــر　　　وفى أى الحدائق تستقر

رويـــدا أيها الفلك الأبـــر　　　بلغت بنا الربوع فأنت حر

سهرت ولم تنم للركب عين　　　كأن لم يضوهم ضجر واين

يحث خطـاك لج بل لجيـــن　　　بل الإبريز، بل أفـــق أغر

على شبه السهول من الميـاه　　　تحيط بك الجزائر كالشياه

وأنت لهن راع ذو انتبـــاه　　　تكر مع الظـــلام ولا تفر[2]

---

[1]- الديوان – جـ١ – ص٥٠٠/٥٠١.

[2]- الديوان – جـ١ – ص٩٨.

إن فى هذا الزحاف تلاعبا بصور المقاطع لا بمقاديرها – وهو تلاعب يعطى نوعا من النغم المطرب الذى تزول معه آلية التكرار الرتيب، ويتماشى مع ما يريد شوقى نقله لنا فى وصفه مضيق البسفور، إذ يتمثل تلاعبه فى مضمارين أحدهما استعماله العصب مرتكزا تنغيميا ذا عطاء مثمر والآخر تنويعه الروى مما ينشئ تموجا جديدا على مسار آخر لا يقل خطرا، إن لم يزد، عن سابقه، وبين هذا وذاك يبقى الإيقاع العام هو الرابح من وراء كل ذلك.

واحيانا نجد عصبية راسية لهذا النوع من الزحاف تصنع فى التفعيلات المتتالية تنغيما يقابل رتابة جاراتها فيقيم حوارًا إيقاعيا جميلا داخل الأبيات منشوءه السير على النسق والخروج عليه، وعلى هذه الشاكلة قوله:

به سحـــرٌ يتيمـــه	كلا جفنيـك يعلمـــه
همـــا كادا لمهجتـــه	ومنك الكيد معظمـــه
تعنبه بســـحرهمـــا	وتوجـــده وتعدمـــه
فلا هــــاروت رق له	ولا مــــاروت يرحمـــه
أسرٌ فمـــات كتمـــانا	وباح فخانـــــه فمـــه
فويح المـــدنف المعمو	د حتى البث يحرمـــه
طويل الليـــل ترحمه	هواتفـــــه وأنجمـــه
إذا جد الغـــرام بـــه	جرى فى دمعه دمـــه[1]
مفاعيلن / مفاعلتن	مفاعيلن / مفاعلتن
ب---/ب-ب ب-	ب---/ب-ب ب-

نجد فى هذا النموذج ان شوقى اقام تقابلا محسوبا بين التنويع والثبات فأدخل زحاف العصب على التفاعيل الأولى التى قام بينها شبه تعصب فجاءت كلها متعامدة مزاحفة بالعصب فى صدرى الشطرين الأول والثانى من الأبيات، وقابلتها التفعيلة الثانية صحيحة الأجزاء، فنشأ بذلك نغم متماوج بين العلو والهبوط فأشعرنا بعطاء التنويع وجمال وقعه.

---

[1]- الديوان – جـ١ – ص٦١١.

النوع الثالث:

هذا النوع "يؤدى إلى تفاوت أخف من الأول وأوضح من الثانى إذ يجعل أحد المقاطع فى تفعيلة قصيرا، ونظيره فى تفعيلة أخرى طويلا، كالتناظر بين مستفعلن ومتفعلن والتناظر بين فعولن وفعول – وبين فاعلاتن وفعلاتن"[1] والوزن هنا، من وجهة نظر حازم "هو أن تكون المقادير المقفاة تتساوى فى أزمنة متساوية لا تفارقها فى عدد الحركات والسكنات والترتيب. فما حذف من بعضها على بعض الوجوه التى بيناها أمكن أن يتوفر على ما بقى منه، وأن يتلافى – كذا – لتمكين الحركات والسكنات المكتنفة له قدر ما فات من زمان النطق به، فيعتدل المقداران بذلك فيكونا متوازنين"[2]

وما يرمى إليه حازم من وراء عبارته هو ما يسمى بالتعويض[2] تلك العملية التى يتم بمقتضاها التساوى بين كم المقادير الإيقاعية فى الشطرين أو بين التفعيلتين المتناظرتين وسنعرض فيما يلى أمثلة لكل تفعيلتين فى محاولة للوصول إلى الأثر الإيقاعى الحادث من وراء كل استعمال.

أ- تحويل مستفعلن إلى متفعلن – فيما يعرف فى لغة الزحاف بالخبن – أى حذف الثانى الساكن كقول شوقى على مجزوء الخفيف.

لم يمت من له أثر	وحياة من السير
ادعه غا ئبا وإن	بعدت غا ية السفر
آيب الفضل كلما	آبت الشمس والقمر
رب نور متمم	قد أتانا من الحفر
إنما الميت من مشى	ميت الخير والخبر
من إذا عا ش لم يفد	وإذا ما ت لم يضر
ليس فى الجاه والغنى	منه ظل ولا ثمر[4]
فاعلاتن / متفعلن	فاعلاتن / متفعلن
-ب--/ب-ب-	-ب--/ب-ب-

---

[1]– نظرة جديدة فى موسيقى الشعر العربى – د/على يونس – ص٣٥.
[2]– المنهاج – ص٢٦٣ – انظر فى مفهوم التعويض – مجلة كلية الآداب – جامعة الإسكندرية فى الميزان الجديد – د/مندور ص١٤٧ – والكتاب ص٢٣٧ – وكذلك موسيقى الشعر – د/انيس ص١٦٠ – ونظرية ايقاع الشعر العربى – د/محمد العياش – المطبعة العصرية – تونس ١٩٧٨م – ص١٦٤.
[3]– الديوان – جـ٢ – ص٤٤٩.
[4]– الديوان – جـ٢ – ص٤٤٩.

تحولت التفعيلة الثانية فى شطرى القصيدة كلها، وعدتها سبعة وثلاثون بيتا، من "مستفعلن" إلى "متفعلن" أى من ثلاثة مقاطع طويلة ومقطع قصير إلى مقطعين طويلين وآخرين قصيرين مما أخفى التنويع، من ناحية للتوحد الحادث بين جميع التفاعيل على مدار العمل، ومن ناحية أخرى لما بين الاختزال بحذف الثانى الساكن والاختزال الحادث لعمر مصطفى كامل الذى نظمت القصيدة فى ذكراه من تناسب وتماه، وما أملى على شوقى ذاك الاختزال فى المقدار إلا صدق انفعاله فى التعبير عن مشاعره تجاه أحد رموز السياسة فى مصر.

ب- تحويل "فعولن" إلى "فعول" بحذف الخامس الساكن فيما يعرف بالقبض الذى ينوع الشاعر بمقتضاه فى إيقاع الأبيات وكمها كقول شوقى على الطويل:

يطيب ثرى بـــردين مـن نفخ طيبـه	كأن ثـــرى بردبـــن مس الغواليـــا
فيالك غمـــدا من صفيح وجنـــدل	حوى الســـيف مصقـول الغرار يمانيا[1]

فعـول – مفاعيلن – فعولن – مفاعلن	فعولن – مفاعيلن – فعولن – مفاعل
ب - ب -/ب - - -/ب - -/ب - ب -	ب - -/ب - - -/ب - -/ب - ب ب

فشوقى أجرى بالقبض لونا من التوازى الرأسى بين التفعيلتين الأوليين مما أنشأ لونا من ألوان التنويع الرأسى ومثل ذلك التنويع قوله على المتقارب:

أحيث تلوح المنى تـأفل	كفى عظة أيها المنـــزل
حكيت الحياة وحالاتها	فهلا تخطيت ما تنقل[2]

تجد أن توازنا إيقاعيا ما قام بين التفعيلتين الأوليين من البيت الأول، ومنشأ التوازن هو احتلالهما موقعا إيقاعيا ذا ثقل إذ يستهل بهما شوقى تكتلى الشطرين مخففا بذلك حدة تعادل التماوج النابع من وزن المتقارب الراقص الخفيف، هذا وقد يفرض المعنى المراد على شوقى استعمال القبض فى هذا الوزن فى مواضع بعينها وذلك عندما تقوده الرغبة فى إتمام التعبير إلى التعجل الذى يقصر بمقتضاه فى كم التفعيلة الأولى والتى

1- الديوان – جـ٢ – ص٥٨٨.
2- الديوان – جـ٢ – ص٥٠٠.

يستهل بها معانيه بالقبض الذى يعد بترا فى الكم كقوله مهنئا سعد زغلول على نجاته من محاولة اغتيال فاشلة:

نجـــا وتمـــــائل ربـــانهـــا	ودق البشـــــائر ركبـــــانها
وهـلـل فى الجـــو قيـــدومها	وكبر فى المـــــاء ســـكانها
تجـــول عنــها الأذى وانثنـــى	عبـــاب الخطـــوب وطوفانها
فعول — فعولن — فعولن — فعل	فعولن — فعولن — فعولن - فعل
ب - ب/ب--/ب--/ب-	ب--/ب--/ب--/ب-

فسعادة شوقى بنجاة سعد زغلول دفعتـه لأن يستعمل القبض تخفيفا للملل، وهروبا من الخدر الناشئ من التساوى المقطعى وهذا أمـر لا يمس الإحساس بالنسق العام للعمل لغلبة التفاعيل السالمة، وإنما ينشئ نوعا من التنويع الإيقاعى المحسوب.

ج- أما تحويل فاعلاتن إلى فعلاتن على سبيل الخبن فقد لجأ إليه شوقى كثيرا تخفيفا من رتابة التكرار الآلى فى بحر كالرمل إذ هو بحر متجاوب التفاعيل، أو تنويعا فى الكم فى بحرين كالخفيف والمديد وعلى هذه الشاكلة من التنويع قوله:

منك يا هـاجـر دائى	وبكفيـــــك دوائـــى
يا منى روحى ودنيـــا	ى وســــؤلى ورجـائى
أنت إن شئت نعيمى	وإذا شــئـت شــقــائى
ليس من عمــرى يوم	لا ترى فيـــه لقـــائى
وحيــاتى فى التدانى	ومـمـــــاتى فى التنائى
ثم على نسيان سهدى	فيك واضحك من بكائى
كل ما ترضــاه يا مـو	لاى يـــرضـاه ولائـــى
وكما تعلـــم حبـــى	وكما تــــدرى وفـائى[1]
فعـلاتن — فعـــلاتن	فعـــلاتن — فاعلاتـن
ب ب--/ب ب--	ب ب--/-/ب--

---

[1]- الديوان – جـ٢ – ص٩٥.

ست عشرة تفعيلة مخبونة من مجموع اثنتين وثلاثين وشوقى بهذا إنما يصنع نسقا خاصا يتميز به بإحداث تفاعل بين التزام النسق والخروج عليه إذ يتماوج بين الحالين محدثا حركية خاصة داخل العمل الذى يستعمل فيه التفاعيل السالمة تمشيا مع المدود المحملة بزفرات العاشق المولع المدله، ويستعمل التفاعيل المخبونة فى حالة التعبير عن اليأس الناجم عن الهجر والرحيل وجمال هذه القصيدة يكمن فى اختيار مجزوء الرمل، بما يحمله من تعادل فى التماوج، إطارا وزنيا لتجربته، وبين يأس شوقى ورجائه خرجت القصيدة كلها مفعمة بتلك الأحاسيس الشجية الرائعة وإذا أردنا أن نتبين مدى ارتباط كم التفعيلة بنفسية الشاعر فلنطالع قول شوقى على الخفيف:

اختلاف النهار والليل ينسى	اذكرا لى الصبا وأيام انسى
وصفا لى ملاوة من شباب	صورت من تصورات ومس
عصفت كالصبا اللعوب ومرت	سنة حلوة ولذة خلس
وسلا مصر هل سلا القلب عنها	او اسا جرحه الزمان المؤسى[1]
فعلاتن – متفعلن – فاعلاتن	فاعلاتن – متفعلن – فاعلاتن
ب ب - -/ب - ب -/- ب - -	- ب - -/ب - ب -/- ب - -

وإذا تأملت "فعلاتن" المخبونة جيدا وجدت أنها تتماهى مع نضوب آمال شوقى فى دوام الشباب فالأمر "وصفا لى" أمر محمل باليأس من التحقق، والتعبير "بعصفت" يدل على السرعة فى المرور وكذلك تعبيراه "ومرت وسنة حلوة" ثم تعبيره الآخير "لذة خلس" الذى يختلس بخبنه إياه لحظة الأمل الأخير، ثم انظر إلى توجهه المفعم بالرجاء فى الأمر الأخير "وسلا مصر" كل هذا البتر فى الكم يتناسب مع انقطاع آمال شوقى وإدبارها، أما تفاعيله السالمة فقد اكتظت بالمدود تماهيا مع زفراته الآسية المفعمة باليأس فتأمل "اختلاف النهار" "اذكرا لى الصبا" "أيام أنسى" "أو أسا" "الزمان المؤسى" أما وصفه للفترة الحلوة التى مرت من حياته فلا يتناسب معها إلا البتر فى مقادير التفاعيل ويساعد فى نقل دلالة هذا وذاك مجموعة من الألفاظ المنتقاة بإحساس الشاعر الصادق المتمكن من أدواته الفنية ويبرز خلف كل ذلك العطاء الموسيقى الثر الكامن وراء تقابل الأحرف مع

---

[1]- الديوان – جـ١ – ص٢٠٤.

بعضها البعض ما بين متحرك وساكن ولين ومد، وما يحمله هذا الاختلاف من تنويع موسيقى يحمل إيحاء خاصًا[1]

"وقد لاحظ بعض العروضيين أن الزحاف حين يكون فى بداية الشطر أخف منه حين يكون فى داخل الشطر، ويبدو أن وقوع الاختلال فى البداية ييسر للأذن تجاوزه، حتى إن الحزم والخزم، على استقباح العروضيين إياهما – لا يجوزان إلا فى بداية البيت، أو فى بداية الشطر فى قول آخر"[2]

وهذا القول متعلق أكثر ببحر البسيط الذى أجمع العروضيون على أن خبن "مستفعلن" فيه يسوغ عن الخبن فى "فاعلن" إذ هو أجمل جرسا واحد وقعا وبخاصة إذا وقع فى أوائل الأشطار (صدرًا أو عجزًا) فإذا جاء فى غير الموضعين رك نسيج الشعر وتهلهل على حد تعبير بعضهم[3]. فتأمل قول شوقى على البسيط:

فمن شــقى، إلى لـص، إلى نفــق | إلى ظــلام بـروعى رائــح غـادى
إلى قفــار إلى ســهل إلى جبــل | إلى غــلام من الفجــار مصطـاد
اروح فى أسر ســلطان الهوى واجى | ولا أبــى لى ولا ســلطانه فــادى[4]

متفعلن – فاعلن – مستفعلن – فعلن | متفعلن – فاعلن – مستفعلن – فاعل

فقد نشأ تناغم جميل أساسه اتفاق مستهلات الأشطار فى الكم المقطعى حتى بعد حدوث الزحاف، وهذا لون من التنوع الإيقاعى الذى يحسن مع تفعيلة البسيط الأولى عندما يصيبها الخبن.

مما سبق يتضح لنا أن شوقى كان واعيا فى استعماله الزحاف محسنا إيقاعيا ينوع به فى موسيقى أبياته ويتلاعب بكمها التلاعب المسموح به مدللا على قدرته فى الخروج على النسق، وأنه لم يكن متقوقعا كل التقوقع فى قوالب الأوزان، إنما كانت له

---

[1]- انظر فى تناول هذه الأبيات – النقد الأدبى الحديث – د/غنيمى هلال – ص٤٣٩.
[2]- نظرة جديدة فى موسيقى الشعر العربى – د/على يونس – ص٢٠٣/٢٠٤.
[3]- انظر فى ذلك – العروض العربى – تهذيبه وإعادة تدوينه – جلال الحنفى – مطبعة العانى – بغداد ١٩٧٨م – وكذلك – شرح تحفة الخليل فى العروض والقافية – د/عبدالحميد الراضى – مطبعة بغداد ١٩٦٨م – ص١٠٤.
[4]- الشوقيات المجهولة – جـ١ – ص١١٣.

الشخصية الفنية الموهوبة والقادرة على التنويع المحسوب ويميز زحافات شوقى أنها كانت ذات دور تعبيرى مؤثر إذ تماهى التلاعب بالمقادير لديه مع بعض ما كان يرمى إليه.

واستعمال شوقى العلل أيضا كان له دور كبير فى إثراء موسيقى شعره والفرار بها من الرتابة المملة إذ استعمل العلل الحسنة استعمال الواعى لمعطياتها فى حالتى الزيادة والنقصان، ولأن العلة لا زمة فى كل القصيدة فقد كان شوقى يستعملها بإحساس وذوق رفيعى المستوى فلم تقع فى شعره كله على علة مستقبحة تنبو عن الذوق أو تند عن المثال المحتذى، بل إن شوقى ربط العلة أحيانا بأهداف دلالية يرمى إليها كاستعماله التذييل فى رائعته "غاب بولونيا"

يا غاب بولـون ولى	ذمم عليك ولى عهـود
زمن تقضى للهـوى	ولنا بظلك،، هل يعـود؟؟
حلم أريـد رجوعه	ورجوع أحلامى بعيـد
وهب الزمـان أعادها	هل للشبيبة من يعيـد؟؟
يا غـاب بـولون،، وبى	وجد مع الذكرى يزيـد
خفقت لرؤيتك الضلـ	ـوع وزلزل القلب العميد
وأراك أقسى ما عهـد	ت فما تميـل ولا تميـد
كم يا جماد قسـاوة	كم هكذا أبدا جحـود؟؟
هـلا ذكرت زمـان كنـ	ـنا والزمـان كما نـريد؟؟[1]
مستفعلن – متفـاعلن	مستفعلن – متفـاعلان
--ب-/ب ب-ب-	--ب-/ب ب-ب--

إنه الإبداع الممتع والدليل القاطع على أن موسيقى الشعر لا تنفك عن معناه، فكل وزن رهين بالمعنى المتضمن، وكل زيادة بحسبان، وكل نقص لبغية وكل تنويع بقدر، انظر كيف وفر شوقى للنغم نغما، وكيف خلق من التنوع إيقاعا، وكيف احتل لذاته زاوية يرصد عبرها مجالى التلوين الصوتى المرهف المحسوب، انظر كيف يؤدى تذييل الأبيات إلى مط إيقاعها بنغمة لها شجن خاص وألق خاص ومعنى خاص ينسحب مع الساكنين اللذين يختم بهما إيقاع أبياته مستعملا الردف الذى ينتقل به بين حرفى الواو والياء ويجعله مقابلا للمقطع المفرط فى الطول "لان" وبين تنويع الختام بالتذييل وتنويع المستهل والداخل بالخبن – (تحويل متفاعلن – إلى مستفعلن – وتحويل متفاعلان الأخيرة إلى مستفعلان) وما يحمله ذلك من تنقل بين المقاطع القصيرة والمقاطع الطويلة وما ينجم

---

[1]- ديوان شوقى – جـ١ – ص٧٤.

عن كل ذلك من تلاعب بالمقادير وخروج على النسق يتماهى مع أنات الشاعر الجارحة التى ينقلها عبر قصيدته الرائعة، ناهيك عن خروجه على النسق العام للبحر باستعماله إياه مجزوءا، يجلل كل ذلك براعة خاصة لشوقى دون غيره من الشعراء يستعمل من خلالها بنى الاستفهام القاتلة والنداء الرائعة والأمر والنفى والإخبار والتعجب والدعاء وغيرها بوعى الفنان صابا إياها فى قالب ممتد امتداد حلم صيف.

أما الترفيل* فهو من العلل المحمودة لأمرين:

أولهما: جعلها إيقاع البيت منفتحا على ما يليه من أبيات.

ثانيهما: إحداثها تنويعًا خاصاً فى التكتل الإيقاعى للأبيات وهى علة تحدث بزيادة سبب خفيف على ما آخره وتد مجموع مثل "متفاعلن" (ب ب ـ ب ـ) يزاد عليها سبب خفيف حركة فساكن (تن) فتصبح "متفاعلنتن" (ب ب ـ ب ـ ـ) التى تحول إلى متفاعلاتن – أى أن البيت معها يختم بمقطعين طويلين يصنعان ثقلا عنيفا فى نهايات الأشطار على شاكلة قوله فى قصيدة "البحر الأبيض المتوسط"

اى المـــــالك أيـــها	فى الدهر ما رفعت شـراعكْ
يا أبيــض الآثار والصــ	ـفحات ضيع من أضـــاعكْ
إن البيـــان وإن حســ	ـن العقـــــل مازالا متاعكْ
أبـــدا تـــذكرنا الـــذيـــ	ـن جلوا على الدنيا شعاعكْ
وبنوا منـــارك عـــاليـــا	متألقا وبنـــــوا قـــلاعكْ
وتحكموا بك فى الوجـــو	د تحكما كان ابتـــــداعكْ
حتى إذا جئت الأنـــــا	م بأهـــل حكمتـــه أطاعكْ
واليــوم عق كأنمـــا	ينسى جميلك واصطنـــاعك
فابلـــغ فديتك كل مـــا	نك فالملا ينوى ابتلاعـــك
مستفعلن – متفـاعلن	متفـــاعلن – متفـــاعلاتن
ـ ـ ب ـ/ب ب ـ ب ـ	ب ب ـ ب ـ/ب ب ـ ب ـ ـ

إن شوقى فى هذه الأبيات قد لزم ما لايلزم باستعمال الف التأسيس حرف ارتكاز ثم العين حرفا دخيلا ثم الكاف الساكنة حرف روى محتضنا مع الحرف الدخيل مقطع الترفيل "تن" ليصنعا معًا نغمة ممتدة يتوازن كم المقاطع الطويلة والقصيرة معًا عن

---

*- انظر فى التذييل والترفيل – معجم مصطلحات العروض والقافية – ص٦٠، ٦١، والعروض العربى – د/فوزى عيسى – وموسيقى الشعر العربى – د/أنيس – ص٣١٥.

طريقها، وهذا التساوى فى عدد المقاطع وكمها يصنع أثرا لا ينكر فى إيقاع الأبيات، كما أن فى حركة سكون الحرفين الأخيرين، موضع الترفيل، واتفاقهما رأسيا على مدار العمل كله ما يصنع ثقلا صوتيا ذا روى رهيف، ويبقى التسبيغ من علل الزيادة وشوقى لم يستعمله إذ لم يرق له لما به من ثقل إذ هو ساكن على ساكن السبب الخفيف فتتحول به "فاعلاتن" الرمل إلى "فاعلاتان" وهذه زيادة لم ترق لشوقى.

أما علل النقص فقد استعملها شوقى بوعى شديد وحس مرهف فأسقط السبب الخفيف فى كل من الطويل والمتقارب والمديد والهزج والرمل والخفيف على سبيل الحذف، فحول فعولن إلى فعو التى تحولُ إلى فعل على نحو قوله على المتقارب

احيــث تلـــوح المنى تأفلُ	كفى عظـــة أيهـــا المنزلُ
حكيت الحيـــاة وحـــالاتها	فهلا تخطـــيت ما تنقـــلُ
أمن جنـــح ليـــل إلى فجـره	حمى يـــزدهى، وحمى يعطـلُ
وذلك يـــوحش مـــن ربـــة	وذلك من ربـــة بأهـــلُ[1]
فعولن – فعولن – فعولن – فعل	فعولن – فعولن – فعولن – فعل
ب--/ب--/ب--/ب-	ب--/ب-- /ب--/ب-

فحذف السبب الخفيف هنا أحدث تنويعا حسنا فأزال رتابة التكرر الآلى لهذه التفعيلة الموحدة وهو عين ما حدث مع مفاعيلن الطويل التى تحولت بالحذف إلى مفاعى

– ثم إلى مفاعلن على نحو قوله:

مصاب بنى الدنيـــا عظيـــم بأدهم	واعظم منه حيرة الشـــعر فى فمى
انطق والأنبـــاء تـــترى بطيـــب	واسكت والأنبـــاء تـــترى بمـــؤلم
اتيت بفـــال فى الثنـــاء منضـــد	فمن لى بفـــال فى الرثـــاء منظم
فعولن – مفاعلين – فعولن – مفاعلن	فعولن – مفاعيلن – فعولن – مفاعلو
ب--/ب---/ب--/ب-ب-	ب--/ب---/ب--/ب-ب-

وهناك من علل النقص أيضا التى نوع بها شوقى إيقاع شعره علة القطع التى وقعت عنده فى أوزان البسيط والرجز والكامل وهو يحدث بحذف ساكن الوتد المجموع وتسكين ما قبله كقوله على البسيط.

---

[1]- الديوان – جـ٢ – ص٥٠٠.

ما بــــات يثـنى على علياك إنسـان   إلا وأنت لعيـــن الـــدهر إنســان

وما تهللت إن وافـــاك ذو أمــــل   إلا وادهشــة حســـن وإحســان

لله ســـاحتك المســعود قاصــدها   فإنما ظلهـــا حســـن وإيمـــان

مستفعلن – فعلن – مستفعلن – فعلن   متفعلن – فاعلن – مستفعلن – فعلن

--ب-/ب ب-/--ب-/ب ب-   ب-ب-/-ب-/--ب-/--

لقد حدث أن استعمل شوقى القطع فحول فاعلن – إلى فاعل – التى تنقل إلى فعلن ذات المقطعين الطويلين مما يحدث تنويعا تنغيميا يثرى موسيقى الأبيات.

وقد استعمل شوقى أيضا علة القصر على سبيل التنويع الإيقاعى وهذه العلة تحدث بحذف ساكن السبب الخفيف وإسكان متحركه فتتحول معها فعولن إلى فعول،، وفاعلاتن إلى فاعلات ثم تنتقل إلى فاعلان كقوله على الرمل:

كل يوم مهرجــــان كللوا   فيه ميتا بـــرياحين الثنــاء

لم يعلم قومــه حرفـا ولم   يضئ الأرض بنـــور الكهربـاء

جومل الأحيـــاء فيه وقضى   شهوات أهله والأصـــدقــاء

ما أضل الناس حتى المـوت لم   يخل من زور لهم أومـــن ريـاء[1]

فاعلاتن – فاعلاتن – فاعلن   فاعلاتن – فاعلاتن – فاعلات

-ب--/-ب--/-ب-   -ب--/ب--/-ب--

فقصر التفعيلة الأخيرة ألزم شوقى أن ينوع على مدار القصيدة كلها متلاعبا بكم المقاطع ومقاديرها للتدليل على أن عطاء الإيقاع لا يحد بأطر ولا يقيد بمواثيق.

أما بقية العلل فقد لجأ شوقى لبعضها ولم يستعمل معظمها اكتفاء منه بالحسن الذى ينغم به إيقاعاته، ويبقى أن يقال إنه كان واعيا تمام الوعى لعطاء كل من الزحافات والعلل ومدى تأثيرهما فى إحداث التنويع الذى يعد ركيزة مهمة فى إيقاع الشعر العربى، إذ يعد نبضا طارئا لكل قصيدة يقاوم به الخدر الناشئ عن النبض المنتظم فى حركات

---

[1]- الديوان – جـ٢ – ص٣٣٣.

آلية متتابعة تتابع الحركات الثابتة. أما ما تناولناه منها فقد كان على قلته مناط تفسير للظاهرة لا أكثر، وشاهد إثبات على براعة الرجل ووعيه بدور التنويع فى إثراء الإيقاع.

رابعا: التزامن بين البنى الداخلية والخارجية وأثره فى إيقاع شعر شوقى:

بدءا يجب أن يؤكد أن الشعر ليس مجرد ألفاظ منمقة أو عبارات مزخرفة إنما هو روح بك تسرى، تسكنك فلا تعلم لها مقرا، ولا تجد لها فيك مستقرا، روح شاعرة، لا تدركها نفس من الإحساس شاغرة، وما تجربة الشاعر سوى معايشة تامة ينشأ عنها فكرة تولد عاطفة، ونحن على علم بأن العاطفة فرس جامح صعب الشكيمة لا تكاد توقفه قوة، والفكر مقيد له حدود لا يتعداها، ومن صراع جموح العاطفة وقيد الفكر ينشأ فى نفس الشاعر التوازن الذى هو أصل الوزن الذى يتخذ لنفسه قالبا تعبيريا مفعما ببنى من التخييل والوجدان والإيحاء والإيقاع والظلال الدلالية متآلفة فيما بينها.

فالفكرة عندما تطرا إنما تطرأ مصاحبة لنوع من الحس الشعرى أو النغم الداخلى، وهذا النغم الداخلى إنما هو وليد العاطفة وعنهما معا تنشأ الدندنة الأولى التى تجر إليها مثيلاتها وصولا إلى النغم المنشود، والذى يسعى جاهدا لوضع نفسه فى مؤديات معنوية تبرز محتويات المضمون الذى يسعى إليه الشاعر فتتكتل فى شكل قوالب هى الأوزان التى عن انسجام جزئياتها وتماهيها مع أحاسيس الشاعر ينشأ الإيقاع العام للعمل وثمة فرق بين الوزن والإيقاع، ولكن ما نريد أن نقوله هو أن التزامن بين الفكرة والعاطفة والوزن إنما هو من أجل خدمة الإيقاع الناشئ عن الحركة النفسية الإيقاعية"[1].

فالموسيقى فى الشعر لديها قدرة فى تجسيد الإحساس المستكن فى طبيعة العمل الشعرى نفسه مع قدرة الشاعر على ربط بنائه الفكرى ملتبسا ببنائه الموسيقى الأمر الذى يولد بينهما ترنيمة متحدة ليست نتاج النغم الموسيقى وقدرته على التخدير الذى يجعلنا لا ننتبه إلى الفكرة بل لابد من انصبابه على ماهية العمل الفنى كله متوائما مع حركة الاتساق بين الموضوع الشعرى ونغمة الموسيقى"[2]

1- البنية الإيقاعية فى شعر حافظ إبراهيم – محمود عمران – ص٨٣.

2- التجديد الموسيقى فى الشعر العربى – د/رجاء عيد – منشأة المعارف – الإسكندرية ١٩٩٤م – ص٩.

ومشاعر القصيدة لها صلة بالنغم الموسيقى نفسه، فالشاعر البارع يمكنه أن يستغل الدفقات الموسيقية لتتناسق وتتموسق فى الوقت ذاته بما يصوره أو يعبر عنه من إحساس مرتجف راعش أو نظرة متأنية متأملة مستغرقة، ويستطيع التلوين الموسيقى أن يلائم بين هذه المواقف أو يجعل تجسيده للشعور ينطلق بواسطة النغمة الموسيقية نفسها[1]

وقد تتبع كثير من نقادنا العرب قدماء ومحدثين عملية الخلق الشعرى وأدلوا فيها بدلائهم كابن طباطبا والقرطاجنى وهما ناقدان واعيان مجربان ينطقان بلسان الملم البصير[2] والإجماع منعقد بين القدماء والمحدثين على أن العلاقة إنما تكون دائما بين التجربة الحية التى يعيشها الشاعر ويعانيها وبين التنسيق الحى لألفاظه الذى ينشأ عنه الإيقاع النابض التابع بدوره إلى الحركة النفسية للشاعر.

والتزامن شريطة لإحداث الأثر الكلى للعمل فكون قصيدة تبدو متآلفة البنى متواشجة التركيب فلهذا كبير أثر فى نقل كل دفقة إبداع، وكل زفرة إمتاع يضعها الشاعر فى عمله ولابد لكى يكون العمل ناجحا أن تكون الفكرة المعبر عنها عظيمة، وأن تكون العاطفة سامية رفيعة والأهم من كل ذلك أن يتحقق الائتلاف بين سائر مكونات العمل وبخاصة أن هذه المعاناة التى يحياها المبدع إنما تخرج شعرا، وللشعر ثقله وله احترامه بين فنون التعبير البشرى، ولن يتم له احترامه إلا بذلك الانسجام بين سائر بناه وهذا الأخير لن يتحقق إلا بتزامن البنى لا بتنافرها وعدم ائتلافها وصولا للتأثير المبتغى فى نفس المستمع كما فعلت رائعة شوقى فى رثاء مصطفى كامل والتى من بين أبياتها قوله:

ولقد نظرتك والردى بك محدق	والـداء ملء معالم الجثمان
يبغى ويطغى والطبيب مضلل	قنط وساعات الرحيل دوانى
ونواظر العواد عنك أمالها	دمع تعالج كتمه وتعانى
تملى وتكتب والمشاغل جمة	ويداك فى القرطاس ترتجفان

---

[1]- المرجع نفسه – ص٩.
[2]- انظر – عيار الشعر – ابن طباطبا – الحاجرى وسلام – ص٦٢٥. والمنهاج – محمد الحبيب بن الخوجة.

فهششت لى حتى كأنك عـــائدى ... وانا الذى هد الســقام كيـانى

ورايت كيف تمــوت آساد الشرى ... وعرفت كيف مصارع الشجعان

ووجــدت فى ذاك الخيـال عزائما ... ما للمنــون بـد كهن يــدان

وجعلت تســألنى الرثـــاء فهاكه ... من ادمعى وســرائرى وجنـانى

لولا مغالبة الشــجون لخــاطـرى ... لنظمت فيــك يتيمة الأزمـان

وانا الذى أرثى الشموس إذا هــوت ... فتعـود سـيرتها إلى الـــدوران

قد كنت تهتف فى الورى بقصائدى ... وتجــل فـــوق النيرات مكانى

ماذا دهـــانى يـــوم بنت فعقنى ... فيك القريض وخـاننى إمكانى

هون عليـــك فـــلا شمات بميت ... إن المنيـــة غايـــة الإنســـان[1]

لنتأمل جيدا هذه الأبيات الرائعة التى مس شوقى بها أوتار الحزن فى القلوب فبكى وابكى وابدع فأمتع فجر عنا معه كأسا مرة واثخن بأنينه فينا جراحا غائرة، وابدى براعة نادرة فى النظم والتصوير فانتقل فى حركة فنية رشيقة للغاية من الجثمان المستسلم للداء إلى الطبيب العاجز القنط إلى العواد الباكين إلى صاحب الجسد المتهالك إلى ذاته هو المتبرمة فى هذا الموقف من عقوق القريض، فماذا إذن لو أطاعك القريض ياشوقى؟!! إذن لذهبت بالأرض من تحت اقدامنا أو لأنمتنا إلى جوار مصطفى كامل حزنا على فقده، ولعلك تلاحظ ذلك الانسجام المتحقق بين كافة البنى فلا شذوذ ولا نشاذ فالدقة التامة تجلل المشهد الرائع الذى يحدد به شوقى معالم المرض العضال الذى هد جسد مصطفى كامل فبغى فيه وطغى لدرجة أن اضل الطبيب وادنى لحظة الرحيل، كما تتجلى براعته الحقة فى رسم منظر العواد الباكين الذين امال الدمع نواظرهم فلم يجد معها علاج، والمهم فى كل ذلك ان إيقاعا ما بدا متحركا متناميا عبر العمل كله وفى هدوء شديد، إيقاع تحسه بقلبك لا بأذنيك تمسسه بأحاسيسك لا بحواسك إذ لم يستعمل جناسا صارخا ولا ترديدا مملا ولا تكرارا حاذا، حتى دوران الأصوات جاء فى خدمة العمل متناغما مع امتداد تفاعيل الكامل وموظفا فى خدمة الروى المردوف أى المسبوق بألف مد طويلة تليها النون المكسورة دليلا على اليأس التام المنقول عبر زفرة شجية محملة بأنين مبك نقلت بصدق صدق إحساس شوقى ووشت بانكسار حاد فى احاسيسه كما ارضخت حزمة من

---

[1]- الديوان – جـ٢ – ص٥٧٧/٥٧٦.

المقاطع التى تسبقها فى خدمتها إعدادا وتهيئة لما تعج به هى من حزن قاتل وأسى ممض، والجميل أن معظم التفاعيل جاءت سالمة لتساعد على انبساط الحركات مما أعطى النفس تراخيا أبعدها عن أسباب انبساط الأسارير وأولجها مع الشاعر فى لجة أحزانه، فعاطفة الحزن هنا لونت اللوحة كاملة ففرضت ذاتها على كل صوت وكل لفظ وكل تركيب وكل إيحاء وكل صورة داخل العمل كله فصب العمل وزنا وعاطفة وفكرا وتعبيرا صبا واحدا تزامنت فيه كل البنى فوصل إلينا بنجاح عبر إيقاع هادئ رتيب ممتع وإذا أردت أن تسمع نبرة العتاب فى إيقاع شعر شوقى فتأمل قوله على البسيط.

يا حلوة الوعد ما نســــــاك ميعادى ... عز الهوى أم كلام الشــامت العـادى
كيف انخدعت بحســــــادى وما نقلوا ... أنت التى خلقت عينـــاك حســادى
طرفى وطـــرفك كانا فى الهوى سببا ... عند اللقـــاء ولكن طرفك البـــادى
تذكرى كم تـلاقينـــا على ظمـــأ ... وكيف بل الصـــدى ذو الغلة الصادى
تذكرى منظر الـــوادى ومجلســـنا ... على الغدير كعصـــفورين فى الوادى
والغصن يحنو علينـــا رقـــة وجـوى ... والماء فى قـــدمينا رائـــح غـــادى
تذكرى نغمـــات هـــا هنـــا وهنـــا ... من لحن شـــادية فى الدوح أو شادى
تذكرى قبـــلة فى الشـــعر حـــائرة ... أضلها فمشـــت فى فـــرقك الهـادى
وقبـلة فـــوق خـــد ناعـــم عطر ... أبهى من الـــورد فى ظل الندى النادى
تذكرى مـــوعـــدا جاد الزمان بـــه ... هل طرت شوقا وهل سابقت ميعادى؟
فنلت مانلت من ســـؤل ومن أمـــل ... ورحـــت لم أحص أفراحى وأعيادى
لا تكتمى الوجد فالجرحان من شـــجن ... ولا الصبابـــة فالـــدمعـان مـــن واد
وارسلى الشجـــو أســــجاعا مفصـلة ... ورددى من وراء الأيك إنشادى[1]
مستفعلن – فاعلن – مستفعلن – فعلن ... متفعلن – فاعلن – مستفعلن – فعلن

إن للبسيط ألقا خاصا إذ تتحمل رحابته كل ما يمكن للشاعر أن يشحن به بناه التعبيرية، كما أن به مجالا رحبا للتنويع الإيقاعى بالتنقل بين تفاعيلة المتباينة كميا، وقد جلل شوقى هذا الوزن بالألف المردوفة السابقة لحرف الروى المجهور والمتبوع بحرف مد ذى ارتكاز إيقاعى حاد، وبين الردف والإشباع يقوم حرف الدال ذو الثقل الصوتى الخاص بدور الناقل لروى القصيدة ومع انسياب البسيط وزنا وحدة الدال قافية نلاحظ

---

[1]- الديوان – جـ٢ – ص١١٥.

تدفقا نغميا رائعا ينشئ إيقاعا داخليا خاصا يبدو مهندس القسمات مرسوم الخطا إذ يستعمل فيه شوقى التكرار بلونية الرأسى المتمثل فى تكرار الأمر "تذكرى" المشحون عتابا فى مستهلات الأبيات الرابع والخامس والسابع والثامن والعاشر والحادى عشر ولنلاحظ أنه يترك بيتا ثم يكرره فى بيتين متتاليين حتى لكأنك تشعر بأن التذكر يستدعى بعضه بعضا فى لون من العصبية الدلالية لسياق يريح شوقى تكراره، وتمثل التكرار الأفقى فى تكرار كلمات "حادى وحادى" فى البيت الثانى "طرفى - طرفك – طرفك" فى البيت الثالث "الوادى – الوادى" فى البيت الخامس "هنا – هنا" "شادية – شادى" فى البيت السابع "نلت – نلت" فى البيت الثانى عشر.

كما وعى شوقى الدور الصوتى الخطير الذى يلعبه الجناس بنوعيه فاستعمله بإحساس الفنان بلا تكلف بل بصنعة حاذق لا تصنع هاو فكلل به إيقاع البيت الأول "الوعد – ميعادى – العادى" "الصدى – الصادى" فى البيت الرابع "الندى – النادى" فى البيت التاسع "موعد – ميعادى" فى البيت الحادى عشر كما نشر شوقى بإملاء خفى من شخصيته الفنية عدة متشابهات صوتية وخطية فى العمل كله فأكثر من أحرف الصفير متمثلة فى كل من السين والصاد، ووزع حرف الفاء والقاف، وهما يشتركان فى الجهرية والمشابهة الخطية، توزيعا حسنا ومثلهما الحاء والجيم بما يحمله الأول من نبرة عتاب وما يحمله الأخير من وقع شجن، وظاهر عبر الأبيات الترصيف الصوتى الممهد لدال الروى، والكم الحسن من المدود ذات الوقع الدلالى الرائع والتى حملها شوقى من زفراته ما يئن له فؤاد الصب.

وجميل ما فى ذلك كله أن شوقى صب كل هذا فى حزمة من الصور الفنية التعبيرية البديعة والتى تجلت عبر كم استعارى وكم تشبيهى ذوى وقع ممتع واستعمال واع للأفعال بشتى أزمنتها وإن كثرت صيغ المضى دليل حسرة وبرهان ندم وصيغ الأمر دليل أمل وبرهان شوق، كما جاءت الأساليب الإنشائية فى مراكزها الحقيقة بها بين أمر ونهى واستفهام كمعادل موضوعى لتركز أختها الخبرية ذات الوقع التقريرى الحاد.

ومع تزامن الوزن مع الإيقاع مع التصوير مع التعبير خرجت لنا هذه اللوحة البديعة بنبرتها الهامسة دليلا قاطعا على إمكانات العطاء التى تسوق الفنان الواعى إلى التلاعب بما أوتيت اللغة من شيت إمتاع، وبنى إبداع.

وشوقى عندما يبتغى النظم فى تجربة خفيفة إنما يستعمل بنى لها رشاقتها صائغا إياها فى وزن ذى خفة خاصة وطرب خاص مثل بديعته على المتدارك "مضناك" التى من بين أبياتها

مضنـــــاك جفـــــاه مرقده   وبكاه ورحــــم عـــوده

حــــيران القلـــب معذبـه   مقــــروح الجفـن مسهده

أودى حـــــرقا إلا رمقـــا   يبقيـــه عليـــك وتنفده

يســـتهوى الـــورق تأوهه   ويذيـب الصخر تنهـــده

ويناجـــى النجـم ويتعبه   ويقيـــم الليــــل ويقعده

ويعلـــم كل مطـــوقـــة   شـــجنا فى الـــدوح تردده

كم مـــد لطيفك من شرك   وتـــأدب لا يتصيـــــده

فعســــاك بغمض مسعفه   ولعل خيـــالك مســعده

الحســـن حلفـــت بيوسفه   والســـــورة إنـــك مفرده

قد ود جـــمالك أو قبســـا   حـــوراء الخـــلد وأمرده

وتمنــــت كل مقطعـــة   يـــدها لو تبعث تشهده

جحدت عينـــاك زكى دمى   أكذلك خـــدك يجحـــده؟؟[١]

فعلن – فعلن – فعلن –فعلن   فعلن – فعلن – فعلن – فعلن

١- الديوان – جـ٢ – ص١١٢، ١١٣.

المتدارك وزن راقص – خفيف، له سلاسة الماء وبه انسيابية ورقة، ولشوقى فى هذه القصيدة خفة ظل لا تخفى فرضت عليه اختيار تعابير خاصة وتراكيب خاصة تماهت مع رشاقة المتدارك فأنشأ انسجامهما إيقاعًا نابضا زاده الإكثار من أفعال المضارعة حيويّة وتراسلت فيه بنى الاشتقاق تراسلا دقيقا فأنشأت إيقاعا صرفيا له نغم حى، كما لا يخفى على ذى واعية فنية ما أضافه إيقاع التصوير من جمال للعمل فأى مرقد ذاك الذى يجفو صاحبه؟ وبأى عين يبكيه؟ وما نوع التأوه الذى يستهوى الورق؟ ومن أية مادة كان ذلك التنهد الذى ينيب الصخر؟ لعله الإبداع الذى جعل ذلك المضنى يمد لحبيبه شركا ثم يتأدب فلا يتصيده رحمة به وإشفاقا راضيا منه بالغمض ومكتفيا منه بطيف خيال، ثم تأمل رقة التعبير وجمال التوقيع فى قوله:

الحسن حلفت بيوسفه والسورة إنك مفرده

إن شوقى فى هذه القصيدة كاملة يعزف لحنا شجيا، لكن على أوتار الأفئدة الحرى، ويخاطب صبا أضناه العشق وأرقت ليله المشاعر، فاستعمل لذلك قافية ناجحة مؤثرة إذ للدال رويا ثقل العود وللهاء خروجا رقة الناى إذ يحملها زفرة الصب المدله ويمهد لها بأكثر من صوت همس على مدار كل بيت لتأتى فى مكانها زفرة ختام تحمل دفء عبرة طويلة المدى، وتقر فى النفس إحساسًا بالتلاشى والذوبان.

ولا مراء فى أن الإيقاع النابض فى شعر شوقى ليس نابضا من مجرد توليفة منسجمة الأبعاد من الأصوات اللغوية التى تشى بمجرد سماعها بما يقابلها من الناحية المحسوسة، وإنما هو نابغ من ذلك التلاحم وهذا الاقتران الناجمين عن تواشج العاطفة بالتجربة بالفكر بالإيقاع، هذا التواشج الذى يعد باعثه نفسيا بحتا نتج عن المعايشة التامة التى ساقت لنفسها صوتا داخليا تزيى من معطيات اللغة ما أبرز به ذاته، وما فرض به نفسه على سطح العمل وما نريد الوصول إليه هو أن البنية الإيقاعية "نظام لغوى شديد التعقيد، ولا يمثل الوزن والقافية – على أهميتهما – سوى عنصرين من هذا النظام، وإذا كان على الناقد أن يعنى – مثلا – بظاهرة التكرار الصوتى فى خواتيم القوافى، فإنه من المنطق ذاته مدعو للنظر فى ظواهر تشبهها ولا تقل عنها أهمية كتنوع الأصوات ومدى انسجامها، ونسبة ترددها، فإذا شاء أن يلج إلى عالم الكلمات فربما التفت إلى

حظها من المواءمة، ونسبة ترددها كذلك، ومدى المماثلة أو المخالفة فى بدايات الجمل الشعرية وأعجازها، وربما مضى إلى أبعد من هذا فدرس اتساق التراكيب من منطلق تحليلى مماثل، أى من حيث هى وحدات تستمد من خواص الاطراد والمخالفة، والتكرار والتنوع قيمتها فى إيقاع القصيدة"[1]

يفعل الناقد كل ما سبق غير متجاهل التحام كل ذلك بالنبض العام للقصيدة متمثلا فى الابتداع التصويرى، والتعمق فى التخييل والانسياب التنغيمى الجامع لكل ما سبق، عبر مسافات تعبيرية جل أربها ابتضاع جزء من ذات المتلقى، وإحداث أثر يطوى الزمان مبدعه ويبقى هو برهان تميز وتفرد، وظنى أن هذا عين ما أحدثه شعر شوقى.

---

[1]- واقع الشعر العربى - د/محمد فتوح أحمد - ص٤٤، ٤٥ - دار الثقافة العربية دت.

الفصل الثاني

البنية الإيقاعية ودور القافية

القافية ووحدة الإيقاع :

بدهي أنه لا شعر بدون إيقاع، ولا إيقاع بدون وزن وقافية - مجتمعين متواشجين - عدها القدماء حوافر الشعر وعدها المحدثون تاج إيقاعه، فوجدنا من يقطع بأن " القافية تاج الإيقاع الشعري، وهي لا تقف من هذا الإيقاع موقف الحلية، بل هي جزء لا ينفصم منه، إذ تمثل قضاياها جزءاً من بنية الوزن الكامل تفسر من خلاله وتفسره، فهما وجهان لعملة واحدة"[1].

ولأن القافية جزء لا يتجزأ من البيت، فليس من المقبول فصلها عن الوزن بأي حال من الأحوال[*] - إذ يصب وضوحها السمعي فى نهاية كل بيت داخل القالب الوزني الذي اتخذه الشاعر لعمله موحداً بين بناه الوزنية والصرفية والنحوية والدلالية متوجاً كل ذلك الظهور القافوي المتكرر بشكل آلي ممتع جعل القد ماء يركزون على ضرورة تهذيبها واحلالها مكانها المناسب بحيث لا تكون قلقة فتسبب للمستمع نفوراً نفسياً او صخباً تنغيميا.

وليست القافية، كما قيل، " إلا عدة أصوات تتكرر فى أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، وتكررها هذا يكون جزءاً مهما من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان فى فترات زمنية منتظمة وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمي بالوزن "[2].

وللقافية فى تباين النقاد فى تعريفها، واستبيان ملامحها كأي علم وضعي يستغرق فى تعريفه أربابه حتى يستغلق عليهم الوصول لآماده، وتحديد مراميه ، إلا أن الإجماع منعقد على أن القافية فى شعرنا العربي إنما هي انعكاس طبعي لنفسية العربي التي يستميلها الحداء ويأسرها الغناء المنفرد الموحد القسمات.

"والقيمة الصوتية للقافية تنبع من تلك الحاسة السمعية التي تفرق بين مخارج الحروف ودقائق النغم، وهي مشتركة غير مميزة فى لغات كثيرة، فلا شعر فى لغة من

---

[1]- القافية تاج الإيقاع الشعرى – د/ أحمد كشك.
[*]- انظر فى ذلك – الصوت القديم الجديد – د/عبدالله الغدامى.
[2]- موسيقى الشعر – د/أنيس ص٢٤٦.

اللغات بغير إيقاع، وقد يجتمع كله من وزن وقافية وترتيل فى القصيدة الواحدة، ولكنه اجتماع نادر فى لغات العالم، ميسور فى لغة واحدة على أكمل الوجوه لامتيازها بالخصائص الشعرية الوافرة، فى ألفاظها وتراكيبها وهي اللغة العربية "[١].

يعد من عدم كمال النظرة إذن أن يعتبر نظام التقفية مجرد باعث للجرس الصوتي المتكرر فى نهاية البيت كإعلان إشاري إلى تمام وزنه، إذ له بروز تنغيمي منظم يمثل رابطاً إيقاعيا مؤثراً فى نقل ما يعتمل بنفس المبدع حال اندماجه فى حميا إبداعه.

ولنا أن نتساءل عن الدور الذي يمكن أن يؤديه تكرر أصوات بعينها فى قصيدة ما، وما إذا كان لذلك التكرر تأثير فى الدلالة أم لا ؟؟

نقول : إن للكلمة المحتضنة لمقطع القافية ارتباطين لا تنفك عنهما، أولهما ارتباطها بالوزن، والوزن متوقع مدركة مراميه، ثانيهما ارتباطها بالدلالة الناشئة عن التردد الصوتي وإذا كان تردد حروف بعينها وبنفس أصواتها متوقعاً، وطالما أن الإيقاع هو التكرار النمطي لعناصر شتى فى مواضع ارتكاز صوتي بعينها، فإن لكلمات القافية دوراً لا يمكن إغفاله فى إيقاع العمل العام، ولطالما حدد المحتوى لنفسه القافية الملائمة ولن يتسنى لدارس أن يتبين قيمة القافية إلا من خلال العلاقة الداخلية للسياق المهد للقافية، ولن يظهر للقافية تأثير إلا من خلال علاقتها بالمعنى، إذ هي الضابط الحقيقي لمقادير الأبيات.

"وإذا كان ضابط الإيقاع فى الموسيقى يمثل عنصراً بارزا وذا أثر كبير فى ضبط انسياب موجة النغم الموسيقى فإن القافية فى الشعر تمثل عنصراً إيقاعياً قويا وبالغ الأهمية إذ تربط بين الوحدات الشعرية المتمثلة فى الأبيات، والقافية بعد هذا رافقت الوزن منذ بدء نشأته، بل كانت أقدم منه وتجاوبت معه بعد خلقه وامتزجت فيه فأصبح الوزن والقافية هما عماد الشعر، بل لا يعتد بالشعر من دونهما"[٢].

وبتتبع الشعر العربي يبدو الأثر النفسي الحاد للقافية إذ لموقعها من أصوات البيت تأثير بين لا يتوافق للشاعر من فراغ، وإنما يقصد إليه الشعراء قصداً إذ تفرضه الذات المبدعة للشاعر فتنحى منه ما ينبو بالذوق عن المفترض.

---

[1]- الثقافة العربية أسبق من ثقافة اليونان والعبرية – العقاد.
[2]- المدارس العروضية فى الشعر العربى – عبدالرءوف بابكر السيد – ليبيا ص٢٦٩ – ط ١٩٨٥م.

ونحن على علم بأن " الكلام الكريه إذا وقع فى أثناء البيت قد يتلوه ما يغطي عليه فيشغل النفس عن الالتفات إليه، أما إذا وقع فى القافية فإنه يأتي فى اشهر موضع واشده تلبساً بعناية النفس، فتبقى النفس متفرغة لملاحظته والاشتغال به ولا يعيقها عنه شاغل"[1].

"وهذه الالتفاتة من القرطاجني لها علاقة وثيقة بمعنى الإيقاع وأثره النفسي، فقد تنبه إلى أن القافية لتكرار رويها، ووقوعها فى آخر البيت تتيح للقارئ فسحة من صمت تتجاوب فيه القافية في ذاكرته فتكون أعلق بالحافظة وأشد أثرا من سواها من كلمات البيت، فأصداؤها تتردد فى الذهن، فإذا دلت على أمر كريه أورثت النفس ضيقا وتبرما، وإذا دلت على أمر طيب أو حسن أورثتها أثرا طيبا ". وإذا أردنا بالفعل تبين القيمة الإيقاعية للقافية ومدى تواؤمها مع الترصيف الصوتي لها عبر مساق البيت فلنطالع قول شوقي :-

علمـــوه كيف يجفـو فجفا ... ظـــالم لاقيــت منه ما كفــى

مســرف فى هجره ما ينتهي ... أتراهـــم علمــــوه السـرفا

جعلـــوا ذنبي لديه سهري ... ليت بـــدري إذ درى الذنب عفا

عــرف الناس حقوقي عنـده ... وغـــريمـــي ما درى مـا عرفـا

صح لي فى العمر منه مـوعد ... ثم ما صـــدقت حتـــى اخلفـا

ويـرى لي الصبر قلـب ما درى ... إنمــــا كلفـــني مــــا كلفـا

مســــتهام فى هـــواه مدنف ... يترضى مســـتهاما مـدنفـا

يا خليـــــلي صـفا لى حيــلة ... وارى الحيلـــة الا تصفـــــا

انـــــالونا ديتــــه فى ذلـــة ... هي ذي روحي فخذها ما احتفى[2]

---

[1]– منهاج البلغاء – حازم القرطاجنى – ص٢٧٦.
[2]– الديوان جــ٢، ص١٣٦.

كان أمام شوقي ستة عشر وزنا بإبدالاتها وكان له أن يختار منها ما يشاء إلا أن للإبداع فرضا يملي على التركيب، فقد تعلم حبيبه كيف يجفو "وكانت النتيجة أنه جفا" وإننا لنضع تركيب ما كفى قبل أن نصل إليه، لأن للتصريع فرضية اختيار، وللتركيب حرية ترصيف، إذ لكلمة القافية موقع فى التنظيم التركيبي للبيت، كما أن الفعل الإلزامي للقافية لا يخفى بأي حال من الأحوال فالقافية فى البيتين الثاني والرابع قد حددت ذاتها من صدر البيت كما كان لكل من الطباق الدلالي، والتكرار الصوتي والتوازي الصرفي تدخلات بينه فى التمهيد للقافية فتأمل (دري الذنب/عفا) (ما درى/عرفا) (صدقت/اخلفا) (كلفني/كلفا) (مستهام/ مدنفا) (صفا/لاتصفا) (خذها/ما احتفى) لا شك أن شوقي كان يقصد كلمات القافية بعينها لذا رصف لها عبر مسافاته التعبيرية واختار لها الموقع التركيبي الذي تأتي فيه مفتوحة المجرى مطلقة الروى وهي كلمات فى مجملها تشكل أهمية خاصة فى موضعها لذا أبرزها مشبعة الأواخر، جامعة بين التوافق الصوتي، والاختلاف الدلالي. مما أكسبها تركيزاً وتكثيفا لفت إليها الأسماع لفتا حميدا.

كما أن حركة الروى كان لها فرضية الاختيار بين فعلين ما ضيهما مبني، ومضارعهما منصوب، وبين اسم يقع فى موضع نصب، ولامراء فى استلفات القافية المطلق لاهتمام المستمع لما بإطلاقها من وقع نبري عذب.

وبعد تناولنا القافية من ناحيتي دورها فى الإيقاع، وقيمتها فى موسيقى الشعر ننظر إلى كيفية استغلال شوقي لإمكاناتها من خلال الجداول التالية:

جدول ص١٠١

البحر		الميم	الراء	الباء	النون	اللام	الدال	الهمزة	التاء	العين	القاف	الياء	الحاء	الكاف
الكامل	الديوان	٢٠/٤٧٦	٢٥/٨٥٠	٦/١٥٢	١٢/٣٢٠	١٠/٥٠٠	١٠/١٦٨	١٠/٤٠٣	٥/١٣٢	٧/١٣٢	٧/٢٩٣	٢/٤٩	٤/١٧٩	٦/٢١٨
	الشوقيات المجهولة	١١/١٠٠	١٢/٢٩٧	١١/٦٦	٤/١٨	٧/٢٦	٧/٢٠٦	٦/١١٩	٣/٢٣	٢/٢٥	٥/٣١	١/٢	٢/٩	٥/٧٨
الرجز	الديوان		٤/٦٤	٢/٦١	١/١٣		٣/١٠٣	١/٢١	١/٣١					١/١٠
	الشوقيات المجهولة	١/٥٤	١/٢١	٣/٤٩	٣/١٩	١/٧	١/١٢	١/٣		١/٢	١/١٣	١/١٤		١/٦
الوافر	الديوان	٦/٢٧٦	٢/٥٧	٥/١٨٢	٢/١١٢	٢/٦٧	٢/٥٩	١/٣٠	٤/١٤٤	٣/١٥٣	٤/٨٨	٣/٨٧	١/٤٧	١/٧
	الشوقيات المجهولة	٧/٥١	٢/١٧	٢/٢٢	١/٢	٩/٩٠	١/٢		١/٣			٢/٣٤		
الخفيف	الديوان	٦/٢٠٢	٤/١٢٧	١/٣٠	٤/١٤٣	٧/٢٣٨	٦/٢٤٩	٢/٢٢٩	١/٩	٢/٤٩	٣/٣٥	١/١٣		٢/٣٣
	الشوقيات المجهولة	٢/٤	٤/٦٣	٣/٧	٢/٣١	٤/٧٠	٣/٤٦		١/٩	١/٢		٣/١٧	١/٢	
البسيط	الديوان	٦/٢٩٢	١/٢٤	٣/٢٠٠	٨/٢٩٨	٣/٩٢	٤/٩٤	٣/٦٠	١/٣٩	٢/٥٠		٣/٩٤		١/٢
	الشوقيات المجهولة	٦/٦٩	٧/٤٣	٤/٧٥	٧/٥٣	٨/٦٥	٤/٢٣	٢/٤٥		٣/٢٢	١/٤	١/٥٢	١/٢	
الرمل	الديوان	٣/٨٠	٢/١٢٣	٥/١٦٩	٨/٣٠١	٣/٧٨	١/٤٠	٢/١١٢		١/٢١			١/٣٩	١/٢
	الشوقيات المجهولة	١/٢	١/٥		٤/٥٨	٣/٤٢	٢/١٢	١/١٤				١/٩		
الطويل	الديوان	٣/٩٣	٣/٨٠	٤/٢٥١	١/٨	٢/٥٧	٢/٣٦		٣/١١٨	١/١٨		٤/٩٣		
	الشوقيات المجهولة	٥/٥١	٤/٤٢	١/٥	١/٤	٢/١٢	٥/٤٨			٤/١٦	١/٣			
المتقارب	الديوان	١/١٠	٤/١٤٨	٥/١٤٥	٣/١١٢	٤/١٠١	٣/٨١				١/٢	٢/٢٩		
	الشوقيات المجهولة	٤/٢٥	١/٩		١/٣	٣/٤٨	٣/١٠							
السريع	الديوان	١/٢٠		١/٥٦	١/١٠	٢/٣٦	٥/٨٦		٢/٣٣	١/١٠				
	الشوقيات المجهولة	٢/٧		٣/٣١		٣/٦٠	١/١١						١/٣	١/٢
المجتث	الديوان	٢/٨٣	١/١٦	١/٨	١/٧	١/١١	١/٧							
	الشوقيات المجهولة	٢/٩	٤/٣٣		٣/٢٩	٢/٢٨	٣/٨	١/٢			١/٤	٢/٦		٢/٤
الهزج	الديوان		٣/٤٩		٢/٢٢		١/٣٩							
	الشوقيات المجهولة		٢/١٠		٢/١٣		١/٢		١/٦					
المتدارك	الديوان			١/٧٠	١/١٢		١/٢٧							
	الشوقيات المجهولة						١/٧							
المقتضب	الديوان			١/٧٩			١/٤٥							
	الشوقيات المجهولة													
المديد	الديوان													
	الشوقيات المجهولة		١/٢٠		١/١٧									
المنسرح	الديوان													
	الشوقيات المجهولة					١/٢	١/٣							
الزجل	الديوان													
	الشوقيات المجهولة													
الديوان		٤٨/١٥٣٢	٤٩/١٥٢٨	٣٥/١٥٠٢	٤٤/١٣٥٨	٣٤/١١٨٠	٤٠/١٠٣٤	٢٠/٩٢٥	١٧/٥٠٩	١٧/٤٣٣	١٥/١١٨	١٥/٣٦٥	٦/٢٦٥	٧/٢٢٨
الشوقيات المجهولة		٤١/٣٧٢	٣٩/٥٦٠	٢٧/٢٥٥	٢٩/٢٤٧	٤٣/٤٥٠	٣٣/٣٩٠	١١/١٨٣	٦/٤١	١١/٧٧	٩/٥٥	١١/١٣٤	٥/١٦	١٤/١٣٤
		٨٩/١٩٠٤	٨٨/٢٠٩٨	٦٢/١٧٥٨	٧٣/١٦٠٥	٧٧/١٦٣٠	٧٣/١٤٢٤	٣١/١١٠٨	٢٣/٥٥٠	٢٨/٥١٠	٢٤/١٧٣	٢٦/٤٩٩	١١/٢٨١	٢١/٣٦٢
نسبة الاتجاه		١٣	١٢,٨٤	٩,٠٥	١٠,٦٥	١١,٢٤	١٠,٦٥	٤,٥٢	٢,٣٥	٤,٠٨	٢,٥٠	٢,٧٩	١,٦	٣,٠٦
نسبة النفس		١٢,٨	١٤,١١	١١,٨٣	١٠,٨٠	١٠,٩٦	٩,٥٨	٧,٤٥	٣,٧٠	٣,٤٣	٣,١٨	٣,٣٥	١,٨٩	٢,٤٣

		السين	الفاء	الهاء	الضاد	الواو	الجيم	الزاي	الخاء	الصاد	الظاء	المجموع	
الكامل	الديوان	٢/٤	١/٧٣	٢/٢٦	١/٢	١/٢						٣٩٧٩/١٣١	٢١٨
	الشوقيات المجهولة	٣/٧	٢/٤	٣/١٣	١/٨				١/٢	١/٤		١٠٤٨/٨٧	٥٠٢٧
الرجز	الديوان											٣٠٦/١٢	٢٨
	الشوقيات المجهولة											٢٠٠/١٥	٥٠٦
الوافر	الديوان	١/٣٠										١٣٣٢/٣٦	٦٥
	الشوقيات المجهولة			٢/٤		١/٢						٢٣٨/٢٩	١٥٦٦
الخفيف	الديوان	١/١١٠			١/٤٢			١/٣				١٥٤٩/٤٠	٧١
	الشوقيات المجهولة	١/٥	٢/٦			١/٢			١/٢			٢٩٩/٣١	١٨٤٨
البسيط	الديوان	٢/٢٣		١/٩			١/٧					١٢٨٢/٣٨	٥٥
	الشوقيات المجهولة	١/٢		٣/٢٤							١/٢	٤٨٣/٥٠	١٧٦٥
الرمل	الديوان		٣/٢٤	١/٩٦		١/١٠						١٠٩٣/٣٢	١٨
	الشوقيات المجهولة		١/٢	١/٦								١٥٢/١٦	١٢٤٥
الطويل	الديوان		١/٢	١/١٥								٨٧١/٢٥	٤٩
	الشوقيات المجهولة						١/٢					١٨٣/٢٤	١٠٥٤
المتقارب	الديوان		١/٢٩									١٥٧/٢٤	٢٧
	الشوقيات المجهولة		١/٩									١٠٤/١٣	٧٦١
السريع	الديوان					١/٢						٢٥٣/١٤	٢٧
	الشوقيات المجهولة		٢/٤									١١٨/١٣	٣٧١
المجتث	الديوان											١٢٢/٧	٢٨
	الشوقيات المجهولة					١/٢						١٢٥/٢١	٢٥٧
الهزج	الديوان	٢/١٦										١٢٦/٨	١٥
	الشوقيات المجهولة	١/١٣										٤٤/٧	١٧٠
المتدارك	الديوان											١٠٩/٣	٨
	الشوقيات المجهولة											٧/١	١١٦
المقتضب	الديوان											١٢٤/٢	٢
	الشوقيات المجهولة												١٢٤
المديد	الديوان												٢
	الشوقيات المجهولة											٣٧/٢	٣٧
المنسرح	الديوان												٢
	الشوقيات المجهولة		١/٧									١٢/٣	١٢
الزجل	الديوان												
	الشوقيات المجهولة												
الديوان		٨/١٨٣	٦/١٢٨	٥/١٤٦	٢/٤٤	٢/١٤	١/٧	١/٣				٢٧٢/١١٨١٤	
الشوقيات المجهولة		٦/٢٧	٩/٣٢	٩/٤٧	١/٨	٣/٦	١/٢		٢/٤	١/٤	١/٢	٣١٢/٣٠٤٦	
		١٤/٢١٠	١٥/١٦٠	١٤/١٩٣	٣/٥٢	٦/٢٠	٢/٩	١/٣	٢/٤	١/٤	١/٢	٥٨٥/١٤٨٥٩	
نسبة الاتجاه		٢,٠٤	٢,١٨	٢,٠٤	٠,٤٣	٠,٨٧	٠,٢٩	٠,١٤	٠,٢٩	٠,١٤	٠,١٤		
نسبة النفس		١,٤١	١,٠٧	١,٢٩	٠,٣٤	٠,١٣	٠,٠٠٩	٠,٠٠٢	٠,٠٤٩	٠,٠٢٩	٠,٠١٣		

أولاً : أنماط القافية.

أ- حروف القافية.. الشيوع والأثر الإيقاعي.

١- الروي:

بالنظر فى الجدول رقم (١) الذي يضم أشعار شوقي موحدة القافية والتي تمثل نسبة (٨٤,٨٪) من شعره وهي النسبة المقابلة لأربعة عشر الفاً وثمانمائة وتسعة وخمسين بيتا (١٤٨٥٩ بيتاً) هي أبيات خمس وثمانين وستمائة قصيدة (٦٨٥ قصيدة)، على حين تعددت أشكال بقية شعر شوقي ما بين الموشحات والأراجيز وأشباه الأراجيز وقد بلغت نسبتها حوالي (١٥,١٨٪) وهي النسبة المقابلة لست وخمسين قصيدة تحوي ستمائة بيت وستين والفين (٢٦٦٠ بيتا)، وهذه ستخصص لها الدراسة جزءاً مستقلاً.

نتبين من استقراء معطيات النسبة الأخيرة مدى ميل شوقي ولو جزئياً إلى التحرر من النطاق العمودي للقصيد العربي بقوافيه الموحدة إلى أشكال أخرى، وإن ظل فى نفس الإطار الموسيقي الذي سنه القدماء.

استعمل شوقي ثلاثة وعشرين حرفاً من أحرف الضاد رويا لقصائده مستثنياً الألف والثاء والذال والشين والطاء، وهي الأحرف نادرة الورود جداً فى شعرنا العربي، وهذه الوفرة فى استعمال هذه الأصوات تحسب لشوقي.

ارتفعت نسبة الاتجاه فى الشوقيات المجهولة إلى القافية الموحدة عن نسبة النفس إذ بلغت الأولى (٩٦,٥٩٪) بينما انخفضت الأخيرة إلى (٨٨٪) بينما نجد العكس فى الديوان إذ بلغت نسبة النفس (٩٢,١٧٪) فى مقابل (٨٩,٤٤٪) هي نسبة الاتجاه ويفسر ذلك بكثرة المقطوعات فى الشوقيات المجهولة وطول القصائد فى الديوان.

نستطيع تقسيم أحرف الروى التي استعملها شوقي إلى ثلاثة أقسام إذ نجد أن الأحرف الستة الأولى هي عينها الأحرف كثيرة التواتر رويا فى الشعر العربي كله، وهذه تحتل وحدها نسبة (٦٧,٤٤٪) من شعره موحد القافية كما أن نفسه فيها أثبت رفعة نادرة إذ بلغ حوالى (٧٠٪) وهي نسبة محمودة، وهذه الأحرف الستة على اختلاف ترتيبها تسجل اعلى نسبة ورود، ليس فى شعر شوقي وحده، إنما فى شعر معظم مشاهير شعراء العربية، وهي غالبا تتعدى فى نسبتها مجتمعة ثلثى إنتاج اية شريحة من التي سيوضحها الجدول التالي:

م	الحرف	أبوتمام	البحتري	الحماسة	الأغاني	الشعر والشعراء	حافظ	شوقي
١	الباء	الدال	الدال	الراء	الراء	الراء	الراء	الراء
٢	الدال	الباء	اللام	اللام	اللام	اللام	النون	الميم
٣	الراء	الميم	الباء	الدال	الباء	الدال	الباء	الباء
٤	اللام	اللام	الراء	الميم	الميم	الميم	الميم	اللام
٥	الميم	الراء	النون	الباء	الدال	الباء	اللام	النون
٦	النون	النون	الميم	النون	النون	النون	الدال	الدال
المصدر		بنية القصيدة فى شعر أبي تمام د/ يسرية المصري	البنية الإيقاعية فى شعر البحتري عمر خليفة بن إدريس	الشعرية العربية جمال الدين بن الشيخ		بنية القصيدة فى شعر أبي تمام د/ يسرية المصري	البنية الإيقاعية فى شعر حافظ محمود عسران	جدول رقم (١) من دراستنا

إن للراء رويا ألقا صوتيا ينبع من كونه حرفاً صامتا أسنانيا لثويا مجهورا مما جعل كثيرا من الشعراء يتجهون إليه ويتوجون به تجاربهم وبخاصة أن به صلابة تتحمل الحركات، ويشاركه فى ذلك جميع أصوات هذه الطائفة لذا مال بعض الدارسين إلى تسميتها أشباه أصوات اللين لأنها تعد حلقة وسطى بين الأصوات الساكنة وأصوات اللين.

نلاحظ أن شوقي قد ارتقى بصوتي الباء والميم وأحلهما منزلة رفيعة وقد علا الميم على الراء اتجاهاً وإن تراجع عنه نفسا، ونعزي ذلك لوضوحهما الصوتي كحرفين شفويين لهما ظهور صوتي مؤثر وإن كان ذلك ليس قاعدة إذ تشترك معهما الفاء وهي تحتل المركز الخامس عشر، كما أن الحاء التي تأتي فى المرتبة الثانية عشرة تشترك مع كل من اللام والراء فى خروجهم جميعاً من أدنى الحنك.

وبشيء من الاطمئنان نستطيع ان نقطع بأن نسبة تواتر هذه الأصوات الستة إنما يعود فى الأساس لكونها تحتل أواخر الجذور فى العربية مما يتيح للشاعر حرية التجول فى الإبدالات التي يرتئيها مناسبة لإبراز تجاربه.

إذا نظرنا للمجموعة الثانية وهي متوسطة الشيوع رويا فى شعرنا العربي كله وهي تسعة أصوات هي على التوالي (الهمزة ـ التاء ـ العين ـ القاف ـ الياء ـ الحاء ـ الكاف ـ السين ـ الفاء) لوجدناها قد شغلت نسبة (٢٨,١٧٪) من نسبة اتجاهه الكلية، ولكن الجدير بالإلفات أن شوقي أجاد فيها استغلال معطيات صوت الهمزة الذي قرب فيه كثيرا من آخر أصوات المجموعة الأولى والفرق ظاهر جداً فى نفس شوقي على هذا الصوت مقارنة بما يليه من أصوات.

بلغ متوسط القصيدة عند شوقي فى هذه المجموعة واحداً وعشرين بيتا فى مقابل اثنين وعشرين بيتا هي متوسط المجموعة الأولى، واللافت للنظر أن شوقي أدار أصوات هذه المجموعة على جميع أغراض شعره فلم يستأثر غرض بصوت.

أما المجموعة الأخيرة من الأصوات التي استعملها شوقي رويا فإنها تمثل نسبة (٤,٣٧٪) بمعدل تسعة أبيات للقصيدة الواحدة وهو معدل منخفض بالنسبة لسالفيه إلا أن الجميل فيها أن شوقي استعملها ببراعة، على الرغم من ندرة ورودها رويا فى الشعر العربي كله، إلا أن شوقي ركب أصواتها تحديا وإثباتاً للتفوق، ودليل ذلك أنه نظم رائعة على صوت الضاد وهو الصوت المميز للغة العربية، وعلى الرغم من عدم وقوعنا إلا على نتف قليلة عليه فى تاريخ شعرنا العربي إلا أن شوقي أدار عليه قصيدة عدتها اثنان وأربعون بيتا كلها منتقاة وكأنها حبات عقد فريد[١].

يلاحظ أن أصوات ـ الخاء ـ الصاد ـ الظاء ـ لم ترد إلا فى الشوقيات المجهولة واستقلت بعشرة أبيات لا غير بما لا يعطي شارة لا تجاه بعينه، وتدليلا منا على ارتباط تواتر أصوات الروى بنهايات الجذور فلنجر مقارنة بينها فى أعمال شوقي وبين ورودها فى معجم الصحاح لنستبين مدى توافق شوقي أو اختلافه معها.

١- انظر الديوان – جـ١ – ص٢٢٥.

م	نسبة تواتر القصائد	نسبة تواتر الأبيات	نهاية الجذر الثلاثي فى الصحاح	نهاية الجذر الرباعي فى الصحاح
١	الميم	الراء	الراء	الميم
٢	الراء	الميم	الميم	اللام
٣	اللام	الباء	اللام	الراء
٤	النون	اللام	النون	السين
٥	الدال	النون	الباء	الباء
٦	الباء	الدال	العين	الجيم
٧	الهمزة	الهمزة	الفاء	الدال
٨	العين	التاء	الدال	القاف
٩	الياء	العين	القاف	النون
١٠	القاف	الياء	السين	العين
١١	التاء	القاف	الحاء	الألف
١٢	الكاف	الكاف	الهمزة	الفاء
١٣	الفاء	الحاء	الجيم	الطاء
١٤	السين	السين	الطاء	الزاي
١٥	الهاء	الهاء	الزاي	الحاء
١٦	الحاء	الفاء	التاء	الكاف
١٧	الواو	الضاد	الكاف	الصاد
١٨	الضاد	الواو	الصاد	الخاء
١٩	الجيم	الجيم	الشين	الشين
٢٠	الخاء	الخاء	الثاء	الهاء
٢١	الصاد	الصاد	الخاء	الذال
٢٢	الزاي	الزاي	الهاء	الضاد
٢٣	الظاء	الظاء	الضاد	التاء
٢٤			الغين	الظاء
٢٥			الذال	الثاء
٢٦			الظاء	الغين

بالمقارنة نجد أن الأحرف الستة الأولى هي بالفعل دائمة التواتر فى نهايات الجذور، وإن تراجع الشعر الحديث بحرفي العين والفاء إذ يحتل أولهما عند حافظ المرتبة السابعة وعند شوقي المرتبة الثامنة اتجاها والتاسعة نفسا ويحتل الآخر المرتبة الأخيرة عند حافظ والثالثة عشرة اتجاها عند شوقي ولكن اهتمام شوقي الملحوظ بالهمزة رويا جعل له بروزا واضحاً فى سلم التواتر إذ تربع على المرتبة السابعة نفسا واتجاها على حين انه يحتل المرتبة الثانية عشرة فى تواتر نهايات جذور الصحاح.

نلاحظ أنه بعد الدرجة الحادية عشرة فى سلم التواتر تتقارب جميع الأصوات فى التواتر وقد يتفق معظمها فى التواتر نفساً واتجاها مما يؤكد صعوبة الاستمرار عليه لندرة ورود وصعوبة توارد.

إذا نظرنا لتوزيع هذه الأصوات على الأغراض لوجدنا أن لمعظمها طواعية مع كل الأغراض كالميم والراء والباء والنون واللام، كما أن اغراضنا كالوصف والتحية والاجتماع والغزل والرثاء استعملت معظم هذه الأصوات روياً كثير الورود منها والمتوسط، كما استغلت أغراض كالتاريخ والمتنوعات والحكايات والسياسيات عطاء معظم هذه الأصوات مما يؤكد لنا أن للتجربة التي يحياها الشاعر حرية الاختيار.

٢- مكانة حروف الروى من الجهاز الصوتي وأثر ذلك فى الإيقاع:

المخرج	الروى	العدد	النسبة	المجموع الكلى	النسبة لمجمل شعر شوقى
الشفتان	الباء	١٧٥٨/٦٢	٢٤٪/٢٥,٧٪	٣٨٢٢	٢١,٨١٪
	الفاء	١٦٠/١٥			
	الميم	١٩٠٤/٨٩			
الأسنان	التاء	٥٥٠/٢٣	٢٧٪/٢٥,٩٪	٣٨٥٠	٢١,٩٧٪
	الدال	١٤٢٤/٧٣			
	السين	٢١٠/١٤			
	النون	١٦٠٥/٧٣			
	الضاد	٥٢/٣			
	الظاء	٢/١			
	الصاد	٤/١			
	الزاى	٣/١			
أدنى الحنك	الحاء	٢٨١/١١	٢٥٪/٢٦,٩٪	٤٠٠٩	٢٢,٨٨٪
	الراء	٢٠٩٨/٨٨			
	اللام	١٦٣٠/٧٧			
أقصى الحنك	القاف	٤٧٣/٢٤	١١٪/٩,١١٪	١٣٥٤	٧,٧٢٪
	الكاف	٣٦٢/٢١			
	الواو	٢٠/٦			
	الياء	٤٩٩/٢٦			
وسط وأقصى الحلق	العين	٥١٠/٢٨	١١٪/١٢,٢٧٪	١٨٢٤	١٠,٤١٪
	الهاء	١٩٣/١٤			
	الهمزة	١١٠٨/٣١			
	الجيم	٩/٢			
	الخاء	٤/٢			

من خلال استقراء الجدول السابق يتبين لنا ما يلي:

التوازى الواضح فى الاتجاه بين المجموعات الثلاث الأولى إذ تستقل كل مجموعة بحوالى ربع شعر شوقي موحد القافية، على الرغم من تفوق مجموعة أدنى الحنك (الحاء - الراء، اللام) نفسا على ما عداها إلا أنه تباين لا يشعر به مع تقارب النسب.

كذلك هناك تعادل بيّن فى الاتجاه بين المجموعتين الأخيرتين وإن بدا تفوق الأخيرة منهما نفسا على سالفتها وذلك لكون كل من العين والهمزة من الأحرف متوسطة الشيوع رويا فى شعرنا العربي، وكذلك لأن شوقي استطاع استغلال معطيات الهمزة الصوتية استغلالاً يظهرها كصوت له ثقله الإيقاعي.

نلاحظ كذلك أن هناك تباينا طفيفاً بين نسبة كل من النفس والاتجاه فى المجموعات الخمس، وهذا التباين الطفيف نصل من خلاله إلى أن هذه الأصوات ليست مجرد أعمال نطقية، إنما هي تنطوي على أعمال ذهنية كذلك إذ لكل حرف مؤدي ذهني محسوس.

نلاحظ أن التواتر المنطقي بين المجموعات لا يمثل ظاهرة صوتية ذات بال يمكن الإلماح إليها أو التوقف عندها لأن استقراء القيم الخلافية للأصوات عند شوقي لا يبرز التغاير الكلي الذي يمكن من خلاله أن نصل إلى تغاير فى المعنى ونحن على علم بأن "النظام الصوتي للغة يقسم الأصوات اللغوية إلى حروف بوساطة اعتبار القيم الخلافية للوظائف، وبوساطة التقسيمات العضوية والصوتية التي تعتبر حقلاً آخر من حقول هذه القيم الخلافية، والصوتية ويعتبر الحرف مقابلاً استبداليا لكل حرف يمكن أن يحل محله فيحمل بذلك جرثومة سلبية من المعنى الوظيفي وهكذا نجد القيم الخلافية من أهم مقومات التنظيم الصوتي فى اللغة على مراعاتها محافظة على وضوح المعنى"[١].

إذا حاولنا تفسير ذلك التراجع الواضح فى نفس شوقي واتجاهه فى المجموعتين الأخيرتين عن ثلاث المجموعات السابقة لها إنما نفسر ذلك من خلال كبر حظ الأصوات الأقرب إلى الشفتين من الاستعمال إذ بقدر ما يكون الصوت أقرب إلى الشفتين يكبر حظه من الاستعمال رويا ويؤكد لنا ذلك اشتراك جميع شعراء العربية فى استخدام أحرف الراء والدال واللام والميم والنون والباء رويا لأشعارهم.

١- اللغة العربية معناها ومبناها – د/تمام حسان – ص٧٨.

وبالنظر نجد أنه كلما كان الحرف صلبا وقادراً على تحمل الحركات توفر له الحظ من الاستعمال رويا، وكذلك كلما كبر حظه من الورود فى نهايات الكلم العربي وهذا ما أوضحته الدراسة من خلال استبيان تواتر جذور الصحاح، لذا نستطيع أن نحكم بشيء من الاطمئنان بأن شيوع ورود الحرف فى خاتمة الجذر العربي ، وكذلك وضوحه السمعي من خلال استغلاله منطقة أدنى الجهاز الصوتي كانا سويا معياري حكم لنزوع شوقي إلى هذه الأصوات المتواترة بكثرة فى شعره.

ومن زاوية أخرى نستطيع أن نجزم بأن للتناغم الصوتي الداخل المتوفر بين أحرف البيت، وكذلك للتلوين الإيقاعي المتماهي مع عاطفة الشاعر أثرا كبيرا فى اختيار الشاعر رويه ناهيك عن توفر الشاعر على ثقافة أدبية نابعة من حفظه ذخائر سالفيه تؤهله لاختيار الأحرف التي لا يظهر بها فقط نهاية بيته وإنما يجعلها همزة الوصل المتينة بين أبيات شعره حتى نستطيع مس التلاحم الحادث بين أبيات القصيدة

توزيع قوافى شوقى جهراً وهمساً وعلاقة ذلك بالإيقاع:

القوافى المجهورة				القوافى المهموسة			
الحرف	المخرج	عدد القصائد	عدد الأبيات	الحرف	المخرج	عدد القصائد	عدد الأبيات
الهمزة	حلقى	٣١	١١٠٨	التاء	أسنانى	٢٣	٥٥٠
الباء	شفوى	٦٢	١٧٥٨	الحاء	حلقى	١١	٢٨١
الدال	أسنانى	٧٣	١٤٢٤	الخاء	حنكى	٢	٤
الراء	غارى	٨٨	٢٠٩٨	السين	لثوى	١٤	٢١٠
الزاى	لثوى	١	٣	الصاد	لثوى	١	٤
الظاء	سنى	١	٢	الفاء	شفوى	١٥	١٦٠
الضاد	سنى	٣	٥٢	القاف	لهوى	٢٤	٤٧٣
الجيم	لثوى	٢	٩	الكاف	حنكى	٢١	٣٦٢
العين	حلقى	٢٨	٥١٠	الهاء	حلقى	١٤	١٩٣
اللام	غارى	٧٧	١٦٣٠				
الميم	شفوى	٨٩	١٩٠٤				
النون	أسنانى	٧٣	١٦٠٥				
الواو	حنكى	٦	٢٠				
الياء	غارى	٢٦	٤٩٩				
الجملة		٥٦٠	١٣٦٢٢	الجملة		١٢٥	٢٢٣٧
النسبة		٨٢,٥٦٪	٨٥,٧٩٪	النسبة		١٨,٢٤٪	١٥,٠٥٪

انعقد إجماع علماء الأصوات على أن نسبة المهموس إلى المجهور فى لغتنا العربية (١ : ٤) أى أن خمس الكلام يأتى مهموسا بينما يأتى أربعة أخماسه مجهورا، وشوقى لم يصل حتى لنسبة الخمس لا نفسا ولا اتجاها، إلا أن الاتجاه للمجهور تراجع فبلغت نسبته للمهموس (٨٢ : ١٨) بينما غلب طول النفس لديه فى المجهور نظيره فبلغ الأول إلى الثانى نسبة (٨٥ : ١٥).

بالنظر فى مستوى الاستعمال يتبين لنا احترام شوقى للأصوات الغارية التى تمثلت فى أصوات اللام والراء والياء ونسبة تواتر هذه الأصوات رفيعة جداً مما يلفت انتباهنا إلى تعلقها القوى بالجهر إذ خلت أصواته المهموسة من الحرف الغارى الوحيد وهو الشين، كما استغلت الحلقية لديه أيضا مساحة كبرى جدرت بالاحترام ومثلها أصوات الشفة التى مثل بروزها بين أحرف الجهر حضورا لا ينكر. وبترتيب المخارج حسب علاقتها بعملية الجهر والهمس يتضح لنا ما يلى:

المخـرج	الجهر				الهمس				
	عدد القصائد	النسبة ٪	عدد الأبيات	النسبة ٪	عدد القصائد	النسبة ٪	عدد الأبيات	النسبة ٪	النسبة الكلية
الأصوات الغارية	١٩١	٢٧,٨٨	٤٢٢٧	٢٨,٤٤	-	-	-	-	٢٨,٤٤
الأصوات الشفوية	١٥١	٢٢,٠٤	٣٦٦٢	٢٤,٦٤	١٥	٢,١٨	١٦٠	١,٠٧	٢٥,٧٢
الأصوات الأسنانية	١٥٠	٢١,٨٩	٣٠٨٣	٢٠,٧٤	٢٣	٣,٣٥	٥٥٠	٣,٧٠	٢٤,٤٤
الأصوات الحلقية	٥٩	٨,٦	١٦١٨	١٠,٨٨	٢٥	٣,٦٤	٤٧٤	٣,١٨	١٤,٠٧
الأصوات اللهوية	-	-	-	-	٢٤	٣,٥٠	٤٧٣	٣,١٨	٣,١٨
الأصوات الحنكية	٦	٠,٨٧	٢٠	٠,١٣	٢٣	٣,٣٥	٣٦٦	٢,٤٦	٢,٥٩
الأصوات اللثوية	٣	٠,٤٣	١٢	٠,٠٨	١٥	٢,١٨	٢١٤	١,٤٤	١,٥٢

يتضح لنا جليا مدى العلاقة بين الجهر كظاهرة صوتية وبين الأحرف الغارية إذ تتربع الأحرف الغارية فى استعمالات شوقى على ماعداها من أصوات لدرجة أن الأصوات الشفوية، وقد استعملها شوقى جهرًا وهمساً، لم تصل لنسبة الغارية على الرغم من تعلقها بالطائفة الأولى فقط.

كذلك نلمح مرونة بين جميع المخارج، ماعدا اللهوية، وبين كل من الجهر والهمس ولكن يلمح مدى ميل الأصوات اللهوية والحنكية واللثوية إلى الهمس أكثر من الجهر نفساً واتجاها على السواء.

نلاحظ كذلك تباين نفس شوقى فى جهرية الأصوات الأسنانية والحلقية واللهوية إذ بلغت الثانية نصف الأولى بينما انعدمت نسبة الأخير تماما على حين أن ثلاثتهم تساووا نفسا واتجاها تقريبا فى طائفة المهموس من الأصوات مما يؤكد توازى ارتباطها جميعا بالهمس إطاراً صوتيا وبخاصة أنها على كونها مهموسة إلا أن لها ظهوراً صوتيا لا يخفى وحضوراً تنغيميا فى أدبنا العربى بيّنا.

وإذا أردنا مس التأثير الحقيقى لنوع الحرف على نفس المتلقى فلنطالع قول شوقى:

سلوا كؤوس الطلاهل لامست فاها	واستخبروا الراح هل مست ثناياها
باتت على الروض تسقينى بصافية	لا للسلاف ولا للورد رياها
ما ضر لو جعلت كأسى مراشفها	ولو سقتنى بصاف من حمياها
هيفاء كالبان يلتف النسيم بها	وينثنى فيه تحت الوشى عطفاها
حديثها السحر إلا أنه نغم	جرت على فم داود فغناها
حمامة الأيك من بالشجو طارحها	ومن وراء الدجى بالشوق ناجاها
ألقت إلى الليل جيدا نافرا ورمت	إليه أذنا وحارت فيه عيناها
وعادها الشوق للأحباب فانبعثت	تبكى وتهتف أحيانا بشكواها
يا جارة الأيك أيام الهوى ذهبت	كالحلم آها لأيام الهوى آها[1]

يكاد شوقى يشعرنا أن للشعر لذة تعادل لذة الهوى، فقد استخدم لهاء الروى ترصيفا هامسا رهيف المستوى، عذبا، رائعا فنثر فى حشو هذه الطنفسة البديعة حزمة من الأحرف ذات الهمس الممتع المثير للخيال، فلم يخل بيت من مناغاة السين للتاء أو الحاء للهاء أو الشين للكاف، ناهيك عن بث هذه الأحرف عبر كلمات لها ظلال إيحائية ساحرة.

---

[1]- الديوان- جـ٢، ص١٦١.

وتعابير متراكبة لها حضور دلالى بليغ المرمى انظر (سلوا كئوس الطلا – لامست فاها – كأسى مراشفها – حديثها السحر – من بالشجو طارحها – من بالشوق ناجاها – عادها الشوق - أيام الهوى ذهبت" إنها لغة الإبداع المتعة التى يختص بها شوقى نفسه فيسوقها لنا لتدع فى أنفسنا ما يبتغيه لنا، ثم يتوج كل ذلك بروى مفتوح له تحليق العقاب، وانطلاق النسيم، وأثر السحر، ليس فقط لكونه حرفا مهموسا ولكن لأن به إنسيابية وانطلاقا تجعلان المرء يقبض بين يديه ريحا، ويبتضع فى فؤاده بضعة من عدم فيئن قائلا "آها لأيام الهوى آها"

وإذا تأملت شوقى في استعماله رويا مهموسا كيف مهد له من الأصوات ما يليق به فطالع قوله على الوافر.

ســـلام من صبا بردى أرق	ودمـــع لا يكفكف يا دمشق
ومعـــذرة اليراعة والقوافى	جلال الرزء عـــن وصف يدق
وذكرى من خواطرها لقلبى	إليك تلفـــت أبــــداً وخفق
وبى مما رمتك بـه الليـــالى	جـــراحات لها فى القلب عمق
دخلتك والأصيل له ائتلاق	ووجهك ضاحك القسمات طلق
وتحت جنابك الأنهار تجرى	وملء ربـــــاك أوراق وورق
وحـــولى فتية غر صبـــاح	لهم فى الفضـــل غايات وسبق[1]

إن لأصوات شوقى هنا رجة تناسب الموقف، إذ الموقف موقف استنهاض، وإن بدا شوقى منكسرا حزنا على ماناب دمشق من الاستعمار الفرنسى، ولكن بدا لجهريته داخل الأبيات ألق مشروخ تمثل فى تكرار أصوات الجيم واللام والطاء والراء التى تمهد جميعها لصوت القاف ذى الأثر القوى والصخب الرفيع، ولكن بعد أن يتمكن شوقى من أنفس المستنهضين نجد لصوته علوا، ولإيقاعه تقافزا تدوى معه صرخات استنهاضه فيقول.

1- الديوان – جـ١ – ص٣٤٨.

بنى ســورية اطرحوا الأمانى	وألقوا عنكم الأحـــلام ألقوا
وقفتـــم بين موت أو حيــاة	فإن رمتم نعيم الدهر فاشقوا
وللأوطـــان فى دم كل حـر	يد ســـلفت وديــن مستحق
ومن يســقى ويشرب بالمنايا	إذا الأحرار لم يُسقوا ويسقوا
ولا يبنى المـــالك كالضحايا	ولا يــدنى الحقــوق ولا يحق
ففى القتــلى لأجيال حيــاة	وللأســرى فــدى لهم وعتق
وللحــــرية الحمــراء باب	بكل يد مضرجـــــة يدق[1]

نجد أن حزمة من الأصوات المجهورة ذات الأثر القوى مهد بها شوقى لقافية القاف التى وإن احتضنها صوت مهموس، إلا أن لها حضوراً صوتيا آخاذا ترتج معه نفس المتلقى.

وصف حركات الروى:

عهد روى شعرنا العربى على أحد ضربين إما مقيد وإما مطلق، والمقيد هو ما يرد رويه ساكنا، والمطلق هو ما يكون رويه متحركا، لذا فالمآل فى التقسيم لحركة أو سكون الروى.

وقد اعتبرت حركة الروى فى اللغة العربية حرف مد لأن الشاعر يحدث بها نوعا من المد الذى يسمى بالإشباع وهو يعادل مدا فى وزن الشعر، وقد جزم الدكتور إبراهيم أنيس بأن حوالى ٩٠٪ من الشعر العربى جاء محرك الروى، لذا فإن الآذان قد ألفت أن تسمع بعد الروى شيئا آخر، وهو ما لايتأتى مع حروف المدحين تقع رويا[2]

---

[1]- الديوان – جـ١ – ص٣٥١.

وبالنظر إلى حركات الروى فى شعر شوقى موزعة على الأصوات نلاحظ ما يلى:

الحرف	المجرى				المجموع
	الكسرة	الفتحة	الضمة	السكون	
الراء	٦١٩	٥٢٩	٤٠٧	٥٤٣	٢٠٩٨
الميم	٥٧٢	٤٢٤	٦٩٦	٢١٢	١٩٠٤
الباء	٤٨٣	٥١٢	٥٠٧	٢٥٦	١٧٥٨
الدال	٥٦٣	٤٠٤	٢٠٩	٢٤٨	١٤٢٤
النون	٣٤٢	٦٣٦	١٢١	٥٠٦	١٦٠٥
اللام	٦٤٧	٦٣٧	٢٢٤	١٢٢	١٦٣٠
الهمزة	٢١١	٢٣١	٥٢٥	١٤١	١١٠٨
التاء	٣١٤	-	٢٢٦	١٠	٥٥٠
العين	١١٥	٢١٧	١٥٧	٢١	٥١٠
القاف	١٣١	٤١	٢٩٧	٤	٤٧٣
الياء	٩	٢٥٢	٤	٢٣٤	٤٩٩
الحاء	١٥٥	٥٢	٣٥	٣٩	٢٨١
الكاف	٢٠٢	٦٢	-	٩٨	٣٦٢
السين	١٥٨	-	٤٨	٤	٢١٠
الفاء	٧٥	٣٠	٦	٤٩	١٦٠
الهاء	٢٢	١٣٨	١٥	١٨	١٩٣
الجيم	-	٧	٢	-	٩
الزاى	-	-	-	٣	٣
الضاد	-	٤٢	-	١٠	٥٢
الواو	٢	١٦	-	٢	٢٠
الخاء	-	-	٢	٢	٤
الظاء	-	-	٢	-	٢
الصاد	٤	-	-	-	٤
المجموع الكلى	٤٦٢٤	٤٢٣٠	٣٤٨٣	٢٥٢٢	١٤٨٥٩
النسبة ٪	٣١,١١	٢٨,٤٦	٢٣,٤٤	١٦,٩٧	١٠٠

أولا: القوافي المطلقة:

بعيد عن التأكيد أن الشعر العربى أميل إلى القافية المطلقة إذ أضحى ذلك من المسلم به "فالروى المتحرك هو الكثير الشائع فى الشعر العربى ويلتزم الشعراء حركته هذه، ويراعونها مراعاة تامة لا يحيدون عنها"[١]

ونحن نعزى غلبة الاتجاه إلى القافية المطلقة لانتهاء القوافى فى عمومها بحركة طويلة والحركات - كما هو معهود - أقوى الأصوات إسماعاً، وهى أصوات مجهورة لا يعترض طريق الهواء مع خروجها أى شئ، والقافية غالبا ما تختم بمقطع منبور يتناسب مع طبيعة الإنشاد الشعرى، فالنبر ديدن الإنشاد وبه يتم تطويل المقطع الأخير حتى يكون أكثر إسماعا.

وطول المقطع هنا آت إما من كون الكلمة أصلا تنتهى بحرف مد وإما من كون حرف المد ناتجا عن إشباع الحركة، وطول الحركة يؤدى دوراً واضحا فى قوة الإسماع"[٢]

وإذا كانت القافية المطلقة تستلفت الاهتمام بإطالة حركة الروى فتجعل الكلمة منبورة من جانب، وتقف عليها من جانب آخر فيؤدى الوقف دلالة خاصة فى تعلق السمع فى الإنشاد بكلمة القافية، فإن الشعر لا يسلك سلوكا واحداً فى القوافى كلها، بل إنه يغاير فى تعامله مع كلمة القافية فبدلا من إطالة الحركة وإشباعها قد يلجأ إلى الانتقاص من كلمة القافية وحذف بعضها"[٣]

وشوقى فى استعماله حركة مجرى الروى يباين جميع من سلفه أو عاصره من الشعراء إذ يلتزم نمطية خاصة يخلخل بها الثوابت ويتعامل بها من منطقة الوضوح السمعى الكامنة فى كلمة القافية تعاملا له خصوصية ولننظر إلى الجدول التالى حتى تسهل المقارنة[٤].

---

[1]- موسيقى الشعر – د/أنيس – ص٢٦٠.
[2]- الجملة فى الشعر العربى – د/محمد حماسة عبداللطيف ص١١١.
[3]- المرجع نفسه – ص١٢٦.
[4]- انظر الشعرية العربية – جمال الدين بن الشيخ ص٢١٢. والإحصاءات هنا ليست دقيقة تمام الدقة لاقتصارها على الأحرف الستة الشائعة – وانظر فى حافظ دراستنا للماجستير – ص١٢٤ – وشوقى فى الجدول السابق.

	المصدر	المجرى المكسور	المجرى المفتوح	المجرى المضموم	المجرى المقيد
١-	الأغانى	٤٦٪	٢٠٪	٢٩,٥٪	٤,٥٪
٢-	أبو تمام	٥١٪	١٤,٥٪	٣٢,٥٪	٢٪
٣-	البحترى	٥٥٪	١٤,٥٪	٢٧,٥٪	٣٪
٤-	حافظ	٤٩٪	١٩,٨٪	٢١,٦٪	٨,٩٪
٥-	شوقى	٣١,١١٪	٢٨,٤٦٪	٢٣,٤٤٪	١٦,٩٧٪

بالمقارنة نجد اتزاناً يند عن النظير لدى شوقي، فلا ولع لديه بمجرى دون آخر ولا عمد فى التركيز على هذا المجرى أو ذاك، وإنما اعتدال وتوازن فى الاستعمال اتجاهاً ونفساً، فالكسرة مثلا كمجرى حظيت بتفسيرات عدة وتأويلات أعد بعضها شططا نقديا إذ ربطها البعض بالحالة النفسية للشاعر بينما ربطها البعض الآخر بحالة الاستقرار من عدمه التي كان يعيشها العربي قديماً[1]، وتعجب البعض من غلبتها على الضم والفتح مع كونهما أكثر أصوات اللين شيوعاً فى لغة الضاد[2]، ووجدنا من يربطها بمخرج الصوت[3] وهو ربط على وجاهته، يعوزه التوسع فى التطبيق حتى لا نقع فى حيز التعميم والأحكام غير المبنية على آساس علمية دقيقة، وشوقي رأى رأيا آخر يخالف كل ما سلف من تصورات، فرضتة عليه إلزامية التركيب فالمجرى لديه يأتي مكسوراً إذا فرض عليه التركيب ذلك الفرض ودليل ذلك أن نسبة اتجاه شوقي إلى الروي مكسوراً (٣١,٨٪) هي نفسها نسبة نفسه فيه، إذ صبه شوقي فى أربعة آلاف بيت وأربعة وعشرين وستمائة (٤٦٢٤ بيتاً) هي حصيلة ثمان وعشرين قصيدة ومائتين جاءت مكسورة الروى مخالفاً بتلك النسبة كل من سلفه من الشعراء ومقرباً النسبة لمعيار الاستعمال العادي ومرجعا استعماله للقيمة الجمالية

1- انظر – حركة الروى فى الشعر العربى – مجلة كلية الآداب – جامعة الملك سعود – محمد ذيب النظافى المجلد التاسع ١٩٨٢م – نص قوله "هذه الحركة التى يعقبها استقرار جعلت الشاعر الجاهلى يتجه من حيث يدرى ولا يدرى إلى الكسرة التى تمثل الحركة والهبوط فى روى قصائده" وهذا تفسير جد غريب.

2- موسيقى الشعر العربى: د/ شكرى عياد ص١١٢، ١١٣.

3- المرشد إلى فهم أشعار العرب – د/عبدالله الطيب ص٦٨، ٦٩.

للصوت والإحساس الحركي المنغم الممتع الكامن فى كل صوت حالة صبه فى قالب تعبيري ذي بال فى نفس الشاعر.

ويرى بعض الباحثين أنه "من الأجدى أن ترد ظاهرة شيوع الكسر فى الروى إلى منطق العربية فى تأليف الجملة الشعرية، وبناء تراكيبها، واختيار مفرداتها، ولا سيما فيما يتصل بالموقع الذي تكون فيه القافية، وهو موقع نالت فيه الكسرة نصيباً يفوق أختيها الضمة والفتحة، بإضافة الساكن والمجزوم إليها"[1].

وهذا عين ما ألمح إليه سيبويه فى قوله : "واعلم أن الساكن والمجزوم يقعان فى القوافي، ولو لم يفعلوا ذلك لضاق عليهم، ولكنهم توسعوا بذلك، فإذا وقع واحد منهما فى القافية حرك.. فإذا حركوا واحداً منهما صار بمنزلة ما لم تزل فيه الحركة، فإذا كان كذلك ألحقوه حرف المد، فجعلوا الساكن والمجزوم لايكونان إلا فى القوافي المجرورة حيث احتاجوا إلى حركتها، كما أنهم إذا اضطروا إلى تحريكها فى التقاء الساكنين كسروا فكذلك جعلوها فى المجرورة حيث احتاجوا إليها"[2] وإذا فتشنا عن الكسر مجرى لوجدناه قد دار دوراناً طبعيا مع جميع الأحرف المستعملة رويا فلم يخل من سوى أحرف الجيم والزاى والضاد والخاء والظاء وهي من الأصوات نادرة الوقوع رويا فى الأدب العربي كله لا فى شعر شوقي خاصة على خلاف كل من اللام والراء والميم والدال التي استأثرت بنصيب الأسد من الكسر كمجرى صوتي، وهي أحرف كلها مجهورة يتوزع مخرجها ما بين الغاري والشفوي والأسنانى مما يجعلنا نربط ولو ظاهرياً بين قرب المخرج من الشفتين وحركة الكسر، ولكن الملاحظ عامة أن هناك أصواتاً تفوق فيها الضم مجرى على الكسر تفوقاً ملحوظاً مثل الميم والباء والهمزة وهناك أصوات أخرى كانت الغلبة فيها للفتحة مجرى صوتياً على الكسرة كالباء والنون والهمزة والعين والهاء والياء، أما الصوت الأخير فلأنه الحركة الطويلة للكسرة فهو من جنسها ولا يتأتى الجمع بينهما صوتيا لثقل توافق ذلك، أما الأحرف سابقته فلخصائص بعينها أملاها التركيب وفرضتها الاختيارات المعجمية.

---

[1]- البنية الإيقاعية فى شعر البحترى – عمر خليفة بن إدريس ص١٠٢.
[2]- الكتاب – سيبويه ٤/٢١٤ – تحقيق عبدالسلام هارون – هـ ع ك ١٩٧٥م.

أما الفتحة التي تطور بها شوقي فزاد على ضعف المألوف فى استعمالها فقد راقت له مجرى صوتيا لأربعة آلاف بيت ومائتين وثلاثين أي ما يقرب من نفس نسبة استعماله الكسرة مجرى، وبلغت نسبتها نفسا (٢٨,٤٦٪) وهي نفس نسبتها اتجاها تقريبا (٢٧,٨٨٪) "والفتحة وأختها الألف هما أكثر أصوات االلين شيوعا فى اللغة العربية"[1] والنظر إلى استعمال شوقي الفتحة مجرى صوتيا يؤكد ما قال به الدكتور عبدالله الطيب المجذوب من أن "الفتحة تحسن فى الحروف الشفهية كالميم والباء، لأن مخرجها مباين مخرج ألف الإطلاق، وقد يحسن مجيئها مع اللام والراء أحيانا ومجيئها مع الياء حسن جداً، ومجيئها مع الهمزة شين ومجئ الفتح مع حروف الحلق ما عدا الهاء قبيح للغاية ويسبب البحة فى الإلقاء"[2] وبالنظر إلى تواتر المجريين مع هذه الأحرف تتبين دقة هذه الأحكام.

الحرف	المجرى	
	الكسرة	الفتحة
الميم	٥٧٢	٤٢٤
الباء	٤٨٣	٥١٢
اللام	٦٤٧	٦٣٧
الراء	٦١٩	٥٢٩
الياء	٩	٢٥٢
الهمزة	٢١١	٢٣١
الهاء	٢٢	١٣٨

بالنظر إلى الإحصاء السابق نجد أن الكسرة - على غير العادة - تصارع الفتحة فى مخارج الميم واللام والراء وتتفوق عليها مع بقية الأحرف ليثبت بذلك دقة حكم الدكتور الطيب فى ارتباط المجرى بالمخرج فيما عدا مع الهاء إذ رأى شوقي فى تناسبها مع الفتحة رأيا آخر.

1- موسيقى الشعر – د/عياد ص١١٢، ١١٣.
2- المرشد إلى فهم أشعار العرب – د/عبدالله الطيب المجذوب – ص٦٨، ٦٩.

أما المجرى الثالث من بين القوافي المطلقة هو مخرج الضمة فقد بلغت نسبته فى استعمالات شوقي (٢٣,٤٤٪) وهي النسبة المقابلة لثلاثة آلاف بيت وثلاثة وثمانين وأربعمائة (٣٤٨٣ بيتا) التي تقابل سبعا وأربعين قصيدة ومائة (١٤٧ قصيدة) المقابلة لنسبة (٢١,٤٥٪) هي اتجاهه إلى ذلك المجرى وقد تفوق الضم كمجرى مع أحرف الميم والهمزة والقاف بينما خلت منه تماما أصوات الكاف والزاي والضاد والواو والصاد.

وبالتطبيق لا يستطاع الجزم بتعلق مجرى ما بغرض دون آخر فى شعر شوقي إذ دارت جميع الحركات دورانا محسوبا فى كل أغراض شوقي بما يحملنا على القطع بعدم دقة من يحاول من النقاد ربط المجرى بالغرض أو بالعاطفة ولكن حركة المجرى يفرضها التموج التعبيري الخاضع لعملية المخاض الشعري والذي يتحكم فيه التركيب بنسبة كبيرة فيؤطر تكتلاته تبعا للتشكل.

ثانيا: القوافى المقيدة:

إن القوافى - على قول الخطيب التبريزى - "تسع: ثلاث مقيدة وست مطلقة فالمقيد: ما كان غير موصول، والمطلق: ما كان موصولا ثم المقيد على ثلاثة أضرب مقيد مجرد — ومقيد بردف ومقيد بتأسيس"[1].

وشوقي قد ارتفع جداً بنسبة المقيد، وهو ارتفاع من شأنه أن يلفت انتباهنا إذا بلغ فى نسبته أضعاف سالفيه، والحصر يقطع بعدم تجاوز نسبة المقيد فى الشعر العربي كله (١٠٪)[2]. وهو قطع على الرغم من عموميته إلا أن الواقع فى الشعر القديم يؤكده، وشوقي يربأ بنفسه عن ان يكون لجوؤه للروى الساكن تحللاً من قيود الإعراب.

وقد استعمل شوقي اثنين وعشرين بيتا وخمسمائة وألفين (٢٥٢٢ بيتا) مقيدة الروى كانت الغلبة الظاهرة فيها للأحرف الجهرية وبخاصة الراء والنون لكون هذه الأحرف قادرة على تحمل حركة السكون والظهور بها فى ثوب قشيب ذي تنغيم صوتي خاص على خلاف أحرف الهمس ذات الرنين الهادئ، وقد استأثر بحر الرمل، على عادته،

1– الوافى فى العروض والقوافى – الخطيب التبريزى – تحقيق فخر الدين قباوة ص١٩٠.

2– موسيقى الشعر – د/إبراهيم أنيس ص٢٦٠.

بنصيب الأسد من هذا الروى وإن نافسه كل من المتقارب ومجزوء الكامل الذي تفوق على الرمل اتجاهاً وإن تراجع نفساً، وبلغ متوسط القصيدة المقيدة الروى على بحر الرمل واحداً وثلاثين بيتا وهو متوسط مرتفع جداً، وكانت الغلبة لروى النون ذلك الحرف الصامت المجهور الأغن، والذي تزيده اللثوية تنغيما يحليه سكون الروى ويجعل له طنينا عذباً، والرمل فى الديوان أعلى منه نسبة فى الشوقيات المجهولة، وقد راق لشوقي فى قصائد الرثاء والجميل فى شعر كل من شوقي وحافظ[1] أنهما ارتقيا ارتقاءً حسنا بروى مجزوء الكامل ساكناً وكذلك بالمتقارب والمقيد جاء فى شعر شوقي على ثلاثة أشكال هي- المقيد المجرد والمقيد المردوف والمقيد المؤسس.

فعلى شاكلة الأول قوله على بحر المتقارب :-

ولو أنصف الصحب يوم الوداع	دفنـــــت كإسـحاق لـمـا دفن
فغيبت فى المسك لا فى التراب	وأدرجت فى الورد لا فى الكفن
وخط لك القــــبر فى روضة	يميل على الغصن فيها الغصن
وينتحب الطــــير فى ظلها	ويخلــــع فيها النسـيم الرسن
وقامت على العــــود أو تارة	تعيد الحنين ، وتبدي الشجن
وطارحك الناي شجو النـــواح	وكنت تئن إذا النـــــــاي أن
ومال فنـــاح عليك الكمـــان	واظهــــر من بثـــه مـــا كمن[2]

إن للحركة على الحرف السابق للنون الساكنة عمل السحر إذ تمهد النفس لتحمل رنين روى النون، ناهيك عن تمفصلها فى تراكيب تربطها بأصوات البيت قبلها وشائج قوية إما عن طريق التمهيد بالأصوات المجانسة أو التراكيب المجانسة مما ينشئ فى الأبيات تموجاً صوتيا عذبا يختم بالنون الساكنة التي تترك فى النفس شجنا رهيفا وعلى شاكلة التقييد الثانية قوله على الرمل

---

[1]- البنية الإيقاعية فى شعر حافظ – محمود عسران ص١٢٦ – استعمله حافظ بنسبة ٤١٪ من رويه المقيد فتفوق فيه على الرمل على عكس جزم د/أنيس باستئثار الرمل بالروى المقيد.

[2]- الديوان – جـ٢، ص٥٥٤.

أنا بنــت البـر أم الفقـــرا ليس دوني ملجــأ للقاصــدين
لا تــــرى حولي إلا مُعسرا حين أعطي بشـــمـال أو يمين
لي صغـــار كلهـم فى المكتب يتلقـــــون به العلـــم المبين
ورجـــال كلهـــم لي كالأب صـــادق فى حبه واف أمــين
كم بيوت ضاقت الدنيـا بها بعدما عزت على طول السنين
جاءها الإسعاف من أبوابها حين وافاها رسول المحســنين[1]

لأن هذه القصيدة أعدت نشيداً يغني لذا فقد صبها شوقي على أوزان الرمل الهادئة المتناسبة مع الإنشاد، وزيادة فى التناسب أنشأ شوقي لها لونا من ألوان التقفية الداخلية المقابلة للتقفية النهائية لنيشئ لها لونا من ألوان الرفعة الإيقاعية الداخلية التي زادها الإشباع تنغيما يماهي التنغيم النهائي لقافية الختام التي وردت مردوفة بالياء حرف المد الطويل المهد للنون الساكنة ذات الأثر الملحون والمحمل بشجن رفيع المستوى، وعلى الشاكلة المؤسسة قوله على مجزوء الكامل :-

يا لحظـــها من أمهـــا أو من أبـــوها فى الجآذر
يا خصرها لي منك فى ليل الهوى وهم مســامر
يـــا ردفهـــا بالله كن بعريض جاهك لي مؤازر
يا شـعرها لاتســـع فى هتكى فشأن الليل ســاتر
يا قدها حتام تغـــــــــدو عازلا وتروح جائر
وبأي ذنب قد طعنـــــــــت حشاي يا قد الكبائر[2]

لقد استعمل شوقي ألف التأسيس حرف ارتكاز ثم استخدم حرفا دخيلا تنوع به صوتيا ابتعادا عن لزوم ما لا يلزم ثم استخدم الراء الساكنة حرف روى وهو من الأحرف ذات الروى الرهيف، إذ لها فى النطق بروز حسن يستوعب مقطع الترفيل "تن" ليصنع نغمة ممتدة توازي امتداد التوازي العمودي الناشئ من تكرار حرف النداء "يا" فى مستهل الأبيات، ولهذا التقييد المؤسس فعل السحر فى ختام أصوات الأبيات لأن له جلجلة إيقاعية

1- الشوقيات المجهولة جـ١، ص٢٣٦.
2- الديوان - جـ٢، ص١٢٠.

لا تخفى على ذي الحس الموسيقى المرهف. وفي سبيل البحث عما إذا كان لكل بيت بنية صوتية خاصة أم لا، وعما إذا كان لحركة الصوت الأخير امتداد عكسى على الأبيات أم لا سنجرى مقارنة بين التدرج الحركي المهد لحركة الختام لنرى مدى التماثل أو عدمه بين الحركات وبعضها البعض ومدى توافق هذه الحركات مع كل من الأبحر والعواطف المسيطرة على الشاعر حين إبداعه ولتكن خمسة الأبيات على بحر الكامل مكسورة الروى :-

يا قلب ويحك والمـــودة ذمـة   ماذا صــــنعت بعهــد عبدالله

حاذ بتني جنبي عشية نعيه   وخفقت خفقــة موجــع أواه

ولـو أن قلبا ذاب إثر حبيبــه   لهوى بك الركن الضعيف الواهي

فعليك من حســن المروءة آمر   وعليــك من حسن التجلد نــاه

نزل الطوير فى التراب منـازلا   تهــــوى المكارم نحوها بشفــاه[1]

سلم تدرج الحركات*:

رقم البيت	الشطر الأول				الشطر الثاني			
	فتحة	كسرة	ضمة	سكون	فتحة	كسرة	ضمة	سكون
١	١١	١	٣	٥	١٠	٣	-	٤
٢	٩	٧	-	٤	١١	٣	٢	٣
٣	١٠	٥	-	٥	٨	٥	٣	٤
٤	٦	٤	٤	٥	٨	٤	٢	٣
٥	٩	٥	٢	٢	٩	٥	١	٣
المجموع	٤٥	٢٢	٩	٢١	٤٦	٢٠	٨	١٧

الصوائت فى لغة الضاد نوعان طويلة وهى:

وهي الياء ←── صائت أمامي ضيق

والألف ←── صائت أمامي نصف مفتوح

والواو ←── صائت خلفي ضيق

وقصيرة وهي الفتحة ←── صائت أمامي نصف مفتوح

الكسرة ←── صائت وسطى نصف مفتوح

الضمة ←── صائت خلفى نصف مفتوح[1]

---

[1]- الديوان – جـ٢، ص٥٨٦.

*- نحن اعتبرنا حروف المد حركة واحدة، وجعلنا التنوين حركة فسكونا وكذلك التضعيف.

ولأن الفتحة أخف المصوتات وأكثرها ورودا على اللسان تليها الكسرة فالضمة التى تعد أصعب الحركات نطقا على اللسان العربى[٢]. ولأن الفتحة الحركة القصيرة والألف، الحركة الطويلة، مخرجهما أمامى نصف مفتوح لذا فهو فى حاجة لجهد عضلى خفيف وكذلك فهو قريب من الشفتين، ولأن حظ الصوت يكبر بمقدار قربه من الشفتين لذا فقد استأثرت الفتحة بنصيب الأسد دورانا فى كلمنا العربى كله. وكثرة دورانها فى النص السابق يعزى لعدة أسباب هى:

١- طبيعة الغرض التى صبت فيه القصيدة، فالرثاء، على ما نعلم، غرض الغناء الباكى الذى يناسبه النواح، والنواح فى حاجة إلى إطالة المقاطع بما يتماشى مع زفرات الحرقة والأسى، وهذا النوع من المقاطع المفتوحة الطويلة يهيئ مجالا رحبا لتفخيم الحركات وإشباع الألفاظ على نحو يمكن الشاعر من تحقيق أداء صوتى متميز يعزز به عاطفته، وبخاصة أنه يستعمل الألف (الصائت الطويل) ردفا ثم يختم بهاء مكسورة وللهاء بعد ألف المد تأثير السحر فى نقل عاطفة الحزن المض التى تعترى الشاعر.

٢- اتخاذه الألف ردفا بما يقتضى استخدام الفتحة حركة ملازمة للحرف السابق لألف الردف.

٣- إكثاره من استخدام صيغ تتطلب المقاطع المفتوحة مثل صيغة "فاعل – مفاعل"

النص الثانى – من بحر الوافر مفتوح الروى.

عظيم الناس من يبكى العظاما	ويندبهم ولو كانوا عظاما
وأكرم من غمام عند محــــل	فتى يحيى بمدحته الكراما
وما عـــــذر المقصر عن جزاء	وما يجـــــزيهم إلا كلاما
فهـــل من مبلغ غليـــوم عنى	مقالا مرضيا ذاك المقـاما
رعـــــاك الله من ملك همـــام	تعهد فى الثرى ملكا هماما[٣]

---

[١]- مقدمة لدراسة علم اللغة – د/حلمى خليل – ص٦٥، ٦٦.

[٢]- كتاب العربية الفصحى – هنرى فلاش – ترجمة د/عبدالصبور شاهين – ط بيروت ١٩٦٦م – ص٣٦.

[٣]- الديوان – جـ١ – ص٢٤٧.

رقم البيت	الشطر الأول				الشطر الثانى			
	فتحة	كسرة	ضمة	سكون	فتحة	كسرة	ضمة	سكون
١	٩	٦	١	٤	١٠	١	٥	٣
٢	٨	٤	١	٦	٨	٥	١	٤
٣	٧	٣	٣	٣	١١	٣	٢	٢
٤	٤	٥	٣	٦	١٣	١	١	٤
٥	٩	٤	٢	٥	١٤	٢	١	٣
المجموع	٣٧	٢٢	١٠	٢٤	٥٦	١٢	١٠	١٦

بالمقارنة بين نسب تردد الحركات فى الشطرين نجد تقدما ملحوظا للفتحة فى الشطر الثانى عنها فى الشطر الأول ويعزى ذلك لأمرين أولهما: ارتفاع نسبة المدود فى الشطر الثانى وتراجع نسبة الأحرف المكسورة. ثانيهما: اتخاذه الألف حرف تأسيس لقافية مفتوحة فاقتضى ذلك أن يسبق التأسيس فتحة ويتلوه فتحة وبين الفتحتين القصيرتين الف تأسيس والف إشباع طويلتى المدى مما أفعم الشطر الثانى بلون من ألوان التطويل الصوتى المتع.

وبالملاحظة أيضا يتضح أن كلا من الكسرة والسكون - كحركتى ارتكاز - قد تراجعتا فى الشطر الثانى عنهما فى الشطر الأول وذلك لغلبة المقاطع المفتوحة تمهيدا لقافية الختام "والفتحة إنما تدل على الإشراق وانفتاح الأسارير، والحركة الطويلة تدل على الاسترواح، والكسرة تدل على انكسار النفس والحزن"[1] ونستطيع كذلك أن نرد ارتفاع نسبة الساكن فى هذا النص عن النص الذى سلفه لغلبة المقاطع الساكنة فى بحر الوافر وحرص الشعراء على استيفائها ما لها من صخب إيقاعى.

النص الثالث – من بحر الخفيف – مضموم الروى

ام من الناس بعد، من قوله وحـــى كريم وفعله إلهـام

شـــــرف بـــاذخ وملك كبير ... ويمين بســـط وأمر جسام

عمر انت بيـــد انك ظـــل ... للبرايـــا وعصمـــة وســلام

ما تتوجت بالخــلافـــة حتى ... توج البائســـون والأيتـــام

وسرى الخصب والنماء ووافى ... البشر والظل والجنى والغمام[2]

1- المؤثرات الإيقاعية فى لغة الشعر – د/ممدوح عبدالرحمن – ص٧٦.

2- الديوان – جـ١ ، ص٥٣٧.

رقم البيت	الشطر الأول				الشطر الثانى			
	فتحة	كسرة	ضمة	سكون	فتحة	كسرة	ضمة	سكون
١	٨	٢	٣	٦	٤	٤	٥	٤
٢	٦	٣	٥	٥	٦	٢	٧	٤
٣	٨	١	٢	٥	١١	٢	٢	٣
٤	١٢	٣	-	٢	٨	٢	٤	٣
٥	١٣	١	٢	٣	٨	٢	٣	٥
المجموع	٤٧	١٠	١٢	٢١	٣٧	١٢	٢١	١٩

تلاحظ من خلال استبيان نسب التواتر الحركى استمرار الكسرة فى التراجع وكذلك تقلص نسبة تواتر الفتحة فى الشطر الثانى لتدع المجال رحبا للضمة التى بدا تفوقها فى ذلك النص وبخاصة فى الشطر الثانى تمهيداً لحركة الروى فالشاعر يستخدم الترصيف الحركى لحركة الروى دون دراية منه حتى لا نشعر بنشاذ صوتى ودليل ذلك أن الضمة وردت بنفس نسبتها العادية فى الشطر الأول بينما وجدنا انتقالا عكسيا للداخل تفرضه حركة الروى لتمهد لنفسها عبر منعطفات العطف على المرفوع أو الإخبار أو النعتية وكل ذلك يقتضى تركيز المرفوعات فى هذه الكتلة التركيبية من النص التى تحتوى الشطر الثانى صوتيا ودلاليا وتركيبيا ووزنيا ثم تتوج بالتقفية النهائية للبيت. ولكن على الرغم من الثقل الحركى للضمة إلا أن شوقى أدارها داخل النص السالف باقتدار يحسب له.

النص الرابع – على وزن الرمل – ساكن الروى.

أنا مــن مــات، ومن مات أنا   لقى المــوت كلانا مرتين
نحن كنا مهجــة فــى بدن   ثم صرنا مهجة فى بدنين
ثم عــدنا مهجـة فى بـدن   ثم نلقى جثــة فى كفنين
ثم نحيــا فى علىٍّ بعــدنا   وبه نبعـث أولى البعثتين
انظر الكون، وقل فى وصفه   كل هذا أصــله من أبوين[1]

---

[1]– الديوان، جـ٢، ص٥٥٩.

رقم البيت	الشطر الأول				الشطر الثانى			
	فتحة	كسرة	ضمة	سكون	فتحة	كسرة	ضمة	سكون
١	١٥	-	-	٢	١١	٢	-	٥
٢	٧	٣	٢	٥	٨	٣	٢	٦
٣	٧	٣	٣	٥	٨	٢	٣	٦
٤	٨	٤	١	٤	٧	٢	٤	٥
٥	٤	٥	٢	٥	٨	١	٣	٥
المجموع	٤١	١٥	٨	٢١	٤٢	١٠	١٢	٢٧

لعل الذى جعل للسكون هذه الزيادة الملموحة هو كون العروض جاءت محذوفة والضرب جاء مقصوراً إذ حدث فى التفعيلة الأخيرة، وهى الحاملة لأحرف وحركات التقفية، حدث بها قصر بحذف ساكن السبب الخفيف وتسكين محركه فأصبحت فاعلاتن ← فاعلات ويلمح من خلال التدرج الحركى تراجع كل من الكسرة والضمة فى مقابل السيطرة الميدانية التامة، صدرا وعجزا، للسكون التى تخلت عن حيائها كحركة ترد فى أعطاف الحشو وبدت سيطرتها ليس على منطقة الارتكاز القافوى فقط وإنما على مجمل العمل، إضافة لما صنعه تتويجها لحرف شفوى مجهور وهو النون الذى أضافت له السكون إيقاعا شجيا وبخاصة لأنه سلف بياء ساكنة التزمها شوقى فى كامل قصيدته حرفا له وقع موسيقى الناى على النفس الحزينة.

وحتى تسهل المقارنة بين المقطوعات الأربع بمختلف حركاتها نضعها فى الجدول التالى:

القصيدة	البحر	الفرض	الروى	عدد الحركات	نسبة التردد ٪			
					الفتحة	الكسرة	الضمة	السكون
الأولى	الكامل	الرثاء	مكسور	١٨٨	٤٨,٤٠	٢٢,٤٥	٩,٩	٢٠,٣٢
الثانية	الوافر	التحية	مفتوح	١٨٧	٤٩,٧٣	١٨,١٨	١٠,٦٩	٢١,٣٩
الثالثة	الخفيف	التحية	مضموم	١٧٩	٤٦,٩٢	١٢,٢٩	١٨,٤٣	٢٢,٣٤
الرابعة	الرمل	الرثاء	ساكن	١٧٦	٤٧,١٥	١٤,٢٠	١١,٣٦	٢٧,٢٧
			المجموع	٧٣٠	٣٥١	١٢٣	٩٠	١٦٦
			النسبة ٪	١٠٠	٤٨,٠٨	١٦,٨٧	١٢,٣٤	٢٢,٧٧

يلاحظ من خلال المقارنة مدى ارتباط تواتر الحركة ككل بتشكيل الروى مما يجعلنا نجزم فى شئ من الاطمئنان بفرضية حركة الروى للترصيف العكسى لنوع حركتها مما يصنع بموسيقى البيت، وبخاصة الأعجاز، لونا من التماهى الصوتى الممهد لحركة الختام. ولاحظنا كذلك أنه كلما كثرت مقاطع البيت كثرت حركاته وانه لا صلة وثيقة بين عاطفة الشاعر وبين الحركات فى متن النص، وتوصلنا كذلك من خلال الاختيار العشوائي الجانبى أنه لا تتوفر حيثيات التطابق الكاملة بين نظرية "هنري فلاش" التي اجراها على بعض آي سورة البقرة وبين ما يقتضيه المتطلب الإبداعي بتلويناته المختلفة فى الشعر.

لا حظنا أن هناك تقاربًا ملموحا بين نسب تواتر الفتحة فى النصوص الأربعة وكذلك فى نسبة السكون التي لم يزد تواترها إلا مع سكون روى قصيدتها، بينما وجدنا تبايناً ظاهراً فى نسب تواتر كل من الضمة والكسرة،

يمكننا الربط بين الوزن ونوعية الحركة إذ لاحظنا كثرة تواتر السكون مع الأبحر الخفيفة ذات التفاعيل الرشيقة الراقصة كالرمل والمتقارب والخفيف، بينما كثرت الفتحة مع الأوزان ذات التفاعيل الممتدة، كما أن الملاحظ أن لرحابة صدر البحر تدخلا فى التلوين الحركي الداخلي لإيقاعية الأبيات، وبخاصة فى حالات توافق الحركات مع مدود التفاعيل صوتيا كأن تحمل الكلمات المقابلة لتفعيلة "فعولن" مثلا ضما للحرفين الثاني والرابع، وكذلك عندما يتوافق سكون التراكيب مع سكنات "مستفعلن".

لوحظ بالمقارنة أن هناك تناقصا ملموحاً فى حركات شوقي وبخاصة الفتحة التي هبط بها شوقي عن المعدل الطبيعي لها فى استعمالاتنا اللغوية وكذلك بمقارنة استعماله إياها بكل من البحتري وحافظ ولعل ذلك يرجع إلى إنشادية شعر هؤلاء فى مقابل تلقائية النظم وطبيعته لدى شوقي، ويعضد زعمنا ارتفاعه الظاهر بحركة السكون التي ارتقى بها عن سلفه حشوا وتقفية ارتقاء ظاهراً.

٢- الوصل:

من الناحية الصوتية "هو حركة حرف الروى التي لا تكون إلا من النوع الطويل وقد يكون الوصل عبارة عن حرف الهاء الذي يأتي بعد حرف الروى"[1] أي أن الوصل ناتج من نواتج الإشباع الذي يعتري حرف الروى بفعل الحركة الإعرابية التي ينشأ عن وجودها حركة طويلة بالألف أو الواو أو الياء، يضاف إلى كل ذلك الهاء التي لا تصلح أن تكون رويا[2]. والباعث من وراء اللجوء للوصل هو الغناء والترنم وهما عمادا الشعر ولحروف المد دخل غير هين في تحقيق هذا الهدف وهذا عين ما أشار إليه الأخفش في قوله "وإنما وصلوا بهذه الحروف لأن الشعر وضع للغناء والحداء والترنم، وأكثر ما يقع ترنمهم في آخر البيت، وليس شيء يجري فيه الصوت غير حروف اللين، الياء والواو الساكنتين، والألف فزاد وهن لتمام البيت واختصوهن لأن الصوت يجري فيهن"[3] وقد وقع الوصل في شعر شوقي في خمسمائة قصيدة وسبعين (٥٧٠ قصيدة) أي بنسبة (٨٣,٢١٪) بلغ عدد أبياتها سبعمائة وعشرين واثنى عشر ألف بيت هي طول نفسه أي ما يعادل (٨٥,٦٠٪) وهذه نسبة مرتفعة.

والوصل ينقسم إلى ثلاثة أقسام هي :

أ- الحركة الطويلة نطقاً وليس لها تمثيل خطي.

١- الفتحة:

وقد صاغ شوقي عليها ستة قصائد وقعت كلها في الديوان، أي أن الشوقيات المجهولة قد خلت تماماً من مثل هذا النوع وأطول قصائده عليها.

اجعل رثاءك للرجال عزاء وابعثه للوطن الحزين عزاء[4]

وبلغت أبيات هذا الشكل ثمانية وستين بيتاً ومائة.

1- القافية – دراسة صوتية جديدة – د/حازم على كمال الدين ص٧٥.

2- انظر في ذلك كتب قوافي الأخفش – ص١٢ – تحقيق د/عزة حسن – مديرية إحياء التراث – دمشق ١٩٧٠م، وكذلك – موسيقى الشعر بين الثبات والتطور – د/صابر عبدالدايم ص١٦٨ – وكذلك القافية دراسة صوتية جديدة – د/حازم على كمال الدين ص٧٥.

3- قوافي الأخفش – ص١٢.

4- الديوان – جـ٢، ص٤١.

٢- الضمة:

ولشوقي على هذه الشاكلة مائة وثلاثون قصيدة بلغ عدد أبياتها ثلاثة آلاف ومائتي بيت وسبعة (٣٢٠٧ بيتا) وقع معظمها في الديوان ومن أبدع قصائده على هذا الشكل:

نزل المناهل والربي آذار　　　يحدو ربيع ركابه النوار[1]

وأطول قصائد شوقي اتخذت من هذه الحركة تاجا صوتيا لها -

همت الفلك واحتواها الماء　　　وحداها بمن تقل الرجاء[2]

٣- الكسرة

ولشوقي على شاكلتها واحد وسبعون وتسعمائة بيت وألفين (٢٩٧١بيتا) صبها في سبع وثلاثين قصيدة ومائة فارتفعت نسبة اتجاهه إليها على سابقتها وإن قلت نفسا وأطول قصائده على هذه الحركة الصوتية بلغت (١١٠بيتا) وهي رائعته :

اختلاف النهار والليل ينسى　　　اذكرا لي الصبا وأيام أنسي[3]

ولا مراء أن للكسرة - كحركة صوتية - فعل السحر بالنفس وبخاصة عندما يكون اتجاه العمل مأساويا.

ب- الحركة الطويلة في الأصل ولها تمثيل خطي.

١- الفتحة:

ولهذا النوع من الحركة نصيب الأسد في استعمالات شوقي إذ نظم على شاكلتها ثلاثة آلاف وسبعمائة وثلاثة عشر بيتا (٣٧١٣ بيتا) وهي نسبة رفيعة المستوى إذ احتزات حوالي (٣٠٪) من نسبة اتجاهه للروى المطلق وعلى شاكلة هذا النمط قوله على الوافر.

سلوا قلبي غداة سلا وتابا　　　لعل على الجمال له عتابا[4]

ولهذا الشكل فعل تنغيمي لا يخفى على ذي الأذن الموسيقية المرهفة إذ يدع في الفضاء دويا به انطلاق النسيم وشفافية الماء.

---

[1]- الشوقيات المجهولة – جـ٣، ص٢٣٠.
[2]- الديوان – جـ١، ص١٦٩.
[3]- الديوان – جـ١، ص٢٠٣.
[4]- الديوان، جـ١، ص٦٠٦.

٢- الكسرة:

وقعت الكسرة الطويلة ممثلة تمثيلا خطيا فى ثمانية وأربعين قصيدة توزعت على ستة أبيات وتسعمائة أي ما يقابل (٧٪) تقريباً من نسبة اتجاهه للروى المطلق ومن أقواله على هذا الشكل.

الله فى الخلق من صب ومن عانى   تفني القلوب ويبقى قلبك الجاني[1]

٣- الضمة:

وهذا اللون قل اتجاه شوقي إليه نفسا واتجاها إذ نظم عليه ثلاث قصائد فقط جاءت فى تسعة وأربعين بيتا وهي نسبة ضئيلة جداً ومن أقواله على هذا الشكل.

جن على حرم السماء أغاروا   أم فتية ركبوا الجناح فطاروا[2]

وعلى هذه الأنماط الستة جاءت قافيته المطلقة فصنع بذلك لقصائده دندنة خاصة كان لها كبير أثر فى نقل ما يعتمل بنفس شوقي من مشاعر.

ج- الهاء:

والهاء حرف احتكاكي مهموس مرقق يقع وصلا فى حالات أربع:

هاء السكت - هاء التأنيث- هاء الضمير الساكنة — هاء الضمير المتحركة.

ولشوقي اربع وتسعون قصيدة تقابل نسبة (١٦،٤٩٪) من نسبة اتجاهه للمطلق.

أي ما يعادل ثلاثة وأربعين بيتاً وستمائة وألف (١٦٤٣ بيتا) وهو معدل مرتفع ومن أقواله على هذه الشاكلة :

وطن يرف هوى إلى شبانه   كالروض رفته على ريحانه[3]

وهذه استعمل فيها هاء الضمير المتحركة وصلا ومثلها على الرمل قوله -

شيعوا الشمس ومالوا بضحاها   وانحنى الشرق عليها فبكاها[4]

---

[1]- الديوان، جـ٢، ص١٥٩.
[2]- الديوان، جـ١، ص٤٦٦.
[3]- الديوان، جـ١، ص٥٨١.
[4]- الديوان، جـ٢، ص٩٦.

وعلى شاكلة الهاء الساكنة قوله:

ساجع الشرق طار عن أو كاره   وتولى فن على آثـــاره[1]

وعلى شاكلة هاء التأنيث قوله:

حلفت بالمستره   والروضة المعطـره[2]

٣- الردف:

"هو الألف والواو والياء سواكن قبل حرف الروى معه، وسمى بذلك لأنه خلف الروى من غير فاصل، وهو ملحق فى التزامه وتحمل مراعاته بالروى فجرى مجرى الردف للراكب لأنه يليه ويلحق به"[3] وكذلك قيل "الردف ما كان الروى بعده بغير حاجز فى المطلق والمقيد"[4] والجمع بين الواو والياء ردفين جائز ووارد بكثرة فى قصيدنا العربي عبر جميع أعصره والردف با[illegible] لا يجامعه الردف بغيرها.

وقد بلغ عدد الأبيات المردوفة فى شعر شوقي (٨٩٤٧ بيتا) اي بنسبة (٦٠,٢١٪) صبت فى ثلاث وسبعين قصيدة وثلاثمائة (٣٧٣ قصيدة) اي بنسبة (٥٤,٤٥٪) وانحصارنا فى حساب النسب واقع فى الموحد من القوافي، ومن قوافية المردوفة بالألف قوله:

إلام الخلـــف بينـكم إلامــا   وهذي الضجـة الكبري علاما؟

وفيم يكيـــد بعضكم لبعض   وتبدون العـداوة والخصامـا؟

وأين الفـوز؟ لامصر استقرت   على حال، ولا السـودان داما؟

وأين ذهبتـم بالحــــق لما   ركبتم فى قضيته الظلامـا؟

لقد صارت لكم حكما وغنما   وكان شـعارها الموت الزؤاما[5]

وعلى شاكلة القافية التي ردفها واو وياء متبادلتان قوله على الكامل:

1- الديوان، جـ٢، ص٤٧٢.
2- الديوان، جـ٢، ص٤٥٨.
3- حاشية الدمنهوري - ص١١٤.
4- القوافي للتنوخي - تحقيق عوني عبدالرءوف ص١١٤ - الخانجي - القاهرة - ط٢، ١٩٧٨م.
5- الديوان، جـ٢، ص٥٣٨.

تلك العيـــادة لم تكن عبـــثا ولا ... شـــركا يصيـــد مـــآربا وكمينا

دار ابن ســـينا نزهت حجراتها ... عن ان تضـــم ضـــلالة ومجـونا

خبت المطـــالع فـى اغر مؤمـل ... كالفجـــر ثغـــرا والصباح جبينا

ومن الوفــــود كأنهم من حــوله ... مـرضى بعيسى الروح يستشفونا

مثل تصـور من حيـــاة حــرة ... للنشء ينطق فى السكوت مبيناً

لم تحص من عهد الصبا حركاته ... وتخالهن من الخشـوع ســـكوناً[1]

وبين ما بالردف من تنغيم وبخاصة فى تنقل الشاعر بين الصائتين الواوى والياني تنقل الواعي البصير بمعطيات اللغة الصوتية وما تحمله مفرداتها من شيت تميز لحني.

٤- التأسيس

هو ألف بينها وبين الروى حرف يسمى الدخيل، وهو متحرك، وهو ألف لازمة فى قوافي الأبيات جميعها، وتركها فى بيت يكون عيبا، وتعرف ألف التأسيس بالقرينة"[2] ولابد أن تكون هذه الألف من الكلمة نفسها التي يوجد بها حرف الروى[3]. وسمى تأسيسا "لأن الألف هنا للمحافظة عليها كأنها أس للقافية"[4].

وقد وقع اربعة وخمسون بيتا واربعمائة من شعر شوقي مؤسسا اي ما يقابل (٣,٥٦٪) نفسا جاءت فى سبع وعشرين قصيدة بلغت نسبتها (٤,٧٣٪) اتجاها. ومن أشهر أبياته المؤسسة قصيدته التي يقول فيها:

لمن المســـاكن كالمقابر ... يأوى لهـــا حى كفـــابر

متحين الدنيـــا عــــــــدو للأوائل والأواخـــر

تقف الطبيعة دونـــه ... تحمي الميامن والمياسر

وتزود عنه بشـــامخ ... منهـــا وآونـــة بزاخـــر

وهو المضلل كاليمـــا ... فرو المشرد كالعصـــافر

دنياه دنيـــا الخامليـــــــــن ودينه دين الأصاغر[5]

1- الديوان، جـ٢، ص٥٧١.

2- موسيقى الشعر العربى د/حسنى عبدالجليل، ص١٤٤.

3- البناء العروضى للقصيدة العربية - د/حماسة عبداللطيف ص٢٠٤.

4- الوافى فى العروض والقوافى ص٢٠٥.

5- الشوقيات المجهولة، جـ١، ص٢٠٩.

٥- الدخيل.

هو الصوت الفاصل بين حرف الروى وألف التأسيس وهو حرف لايلتزم بتكراره لئلا يلتزمه الشاعر على مدار القصيدة وإنما هو يتغير تبعا لمقتضيات التركيب ومتطلبات المعنى المراد، ونسبة الدخيل فى شعر شوقي هى نفسها نسبة التأسيس لارتباط الصوتين ببعضهما البعض، والدخيل فى الأبيات السابقة هو صوت الباء فالخاء فالسين فالخاء فالفاء فالغين، وعلى ما نرى هي مختلفة المخارج متباينة التنغيم مما ينشئ للقصيدة حداءً متمايزا ومتميزا فى نفس الوقت.

٦- الخروج:

هو حرف المد الذي ينشأ عن إشباع حركة هاء الوصل، وحركة هاء الوصل قد تكون الفتحة فينشأ عنها الألف، أو الضمة فينشأ عنها الواو أو الكسرة فينشأ غنها الياء، وقد بلغ عدد القوافي التي بها خروج عند شوقي احد عشر الفا وثمانية وعشرين بيتا ومائة (١١١٢٨ بيتا) اي ما يعادل (٧,٥٩٪) نفسا و (٦,٥٦٪) اتجاها وهي النسبة المقابلة لخمس وأربعين قصيدة ومقطوعة. وقد بلغت نسبة استخدامه الألف خروجا (٥٢,٣٠٪) اي ما يزيد عن نصف إشباعه لحركة الهاء الأخيرة ومن أجمل قصائده على الألف خروجا رائعته:

بشرى البرية قاصيها ودانيها	حاط الخلافة بالدستور حاميها
لما رآها بلاركـن تـــداركها	بعد الخليفة بالشـــورى وناديها
وبالأبيين من قـــوم أماتهم	بعد الـــديار وأحيـاهم تدانيها[1]

بينما وقعت الواو خروجا فى اثنتي عشرة قصيدة بما يعادل واحداً وستين بيتا ومائتين أي بنسبة (٢٣,١٣٪) ومن أجمل قصائده عليها قوله:

بـه ســــحر يتيمـه	كلا جفنيك يعلمــه
همـا كادا لمهجتـــه	ومنك الكيد معظمه
تعذبه بسـحرهـما	وتوجده وتعـــدمـه[2]

أما الياء فقد جاءت صوت خروج فى إحدى عشرة رائعة فنمت عن حس مرهف لدى شوقي فى توجيه أصوات أعماله ومن نماذجها قوله:

1- الديوان، جـ١ ص٤١٢.
2- الديوان، جـ١، ص٦١١.

في المـــوت ما اعيـــا وفي اسبابه … كل امـرئ رهن بطـى كتابـه

اسد لعمرك من يموت بظفره … عند اللقاء كمن يموت بنــابه

إن نام عنك فكل طب نافـــع … او لم ينم، فالطب من أذنابه[1]

وليس بخاف على ذى الأذن الموسيقية الوقع العذب لإشباع حركة الهاء مما يدع فى النفس أثراً بينا له بالروح فعل السحر إذ للهاء هسيس رئيف يجلله الإشباع الصوتي فتشعر من خلال حركية الأصوات بذوبان الدلالة فى عمق الأصوات المتلاشية فى فضاء همس الهاء الممتدة فى نهاية المقاطع المؤطرة للقصيدة.

ثانيا: علاقة القافية بالأصوات:

لأنه لا انفصال بين الأصوات وبين قطاعها الدلالي، ولأن التشابه الصوتي يؤدي بالضرورة إلى تشابه دلالي، ولأن للصوت اللغوي مساهمة فاعلة فى تشكيل بنية الإيقاع الشعري، لذا وجدنا الذات المبدعة لدى شوقي تفرض لنفسها المساحة العرضية الكافية لأن تبرز من خلالها عبر مسافات خصائصها الفيزيائية ذات التأثير النفسي الذي لا يماري فيه متذوقة التنغيم الشعري فقد برع شوقي فى حشد أصوات ذات طبيعة فنولوجية خاصة أكسب من خلال ترديدها نصوصه ألقا تنغيميا له خصوصيته بحيث يستطاع، من خلال التعبير، الحكم بأن هذه النماذج لشوقى دون غيره من الشعراء، وذلك لخفاء شخصيته وراء كل نص ولبروز روح خاصة إنما هي روح شوقي التي تند عن المثيل فى ثنايا كل خامة مبتدعة.

وهناك نوعان من التجانس القافوي أحدهما صوتي والآخر دلالي. أما الصوتي فهو المعتمد على تكرار مقطع أو أكثر فى كلمات القوافي، وهو جزء لا ينفصم من بنية الكلمة لذا أسماه الدارسون القافية الصوتية البحتة[2].

أما التجانس الدلالي فهو "الذي يعتمد على تكرار أصوات للقافية تنتمي إلى وحدة صرفية ذات دلالة ويصطلح على تسميتها بالقافية الصرفية البحتة" وتناول علاقة

---

[1]- الديوان، جـ٢، ص٣٧٧.

[2]- دراسات فى علم اللغة – د/فاطمة محجوب – دار النهضة العربية، ص٥٨، ط١، ١٩٧٦م.

القافية بالأصوات إنما هو من قبيل التمهيد لرصد العلاقة الحقيقية الرابطة بين كلمة القافية وبين الترصيف التركيبي السابقة لها عبر مساق الأبيات لذا تحتم علينا أولا دراسة القافية فى استقلالها بذاتها نمطا صوتيا خاصاً، ثم فى تآخيها مع ما سلفها من بني تعبيرية .

أما إذا بحثنا عن نحوية القافية فيستطاع القول بأن القافية "ليست موجودة فحسب، وليست موحدة فقط، بل إنها معربة، فإلى جانب التماثل الصامتي الذي يعد إلزامياً بسبب المتطلب القاضي بتكرار حرف من الحروف الأصول، وأحيانا بتكرار حرفين منها. يضاف تماثل الإعراب الذي يسند إلى الكلمة القافية موقعاً فى التنظيم التركيبي للبيت، وباعتبار القافية الدلالة النهائية، فهي تسند إلى المركب وظيفة على الشاعر أن يراعيها مراعاة شديدة من بداية البيت حتى نهايته"[1].

ولكن يبدو أن الشاعر يعزز أيضا الفعل الإلزامي للقافية باختياره للكلمات التي لها نفس البنية الصرفية وتحيل بالتالي على نفس المقولة الدلالية، والحقيقة أن الشاعر يسهل على نفسه الأمور، إنه يتصيد الوحدات الاستبدالية الوافرة فيظل فى مأمن عن مواجهة الكثير من صعوبات البحث، ومن جهة أخرى تبرز قافيته بروزاً خاصاً، وتعزز توازي الأبيات[2].

ولا مراء فى كون التقابل المورفولوجي حجر أساس فى تنظيم وإبراز النسق الإيقاعي للقصيدة فتقابل بين صيغ اسم الفاعل واسم المفعول واسمي الزمان والمكان له بالضرورة أثر صوتي مؤثر يؤدي إلى تعضيد البنية الصوتية للقصيدة ككل، إضافة إلى التقابل الدلالي المتحقق ضرورة بالاختلاف المعنوي، وهذا كله يقود الشاعر نحو مساقات تعبيرية خاصة يستطيع من خلالها إبراز ما يعتمل بذاته من شيت التعبير الفني الممتع، وخروجاً من التنظير إلى التطبيق فلنتأمل رائعته فى وصف حال الصين التي بلغ عدد أبياتها واحداً وستين بيتاً احدث شوقي خلالها تقابلا حيا بين صيغ "فاعل - أفاعل - مفاعل - فعائل - فعالل - فواعل"

---

[1]- الشعرية العربية – جمال الدين بن الشيخ، ص٢١٢.
[2]- الشعرية العربية – جمال الدين بن الشيخ، ص٢١٣.

فاعل	فعائل	مفاعل	فعالل	لفاعل	فواعل	يفاعل/ تفاعل
غابر / زاخر	عمائر	مياسر	عصافر	أواخر	بواهر	يغادر
داثر/سامر	عقائر	مصادر	سنانر	أصاغر	هواجر	يفاخر
صاغر/حائر	جاذر	محاسر	حناجر	أساور	زواخر	نكابر
كاسر/غائر	عشائر	مدابر	صنانر		نواضر	
حاصر/عائر	ضمائر	معاشر			حوافر	
ماخر/كاثر	ضفائر	مجامر			دوائر	
عامر/هائر	ذخائر	مفاخر			حواضر	
ناصر/قادر	شعائر	موازر				
ناطر/ساهر		مغافر				
طائر/آمر		مظاهر				
		متاجر				
		منائر				
		محابر				
		محاشر				

يستطاع تناول النسق الإيقاعي القائم على العصبية التنغيمية المستمدة من اتفاق الاشتقاق من عدة زوايا:

١- مثلت صيغة اسم الفاعل المفرد حجر الأساس فى دوران أحرف التأسيس والدخيل والروى المقيد ذي الوقع التنغيمي الرنان فأجرت لنفسها نظائر إيقاعية عدت معادلا صوتيا عبر دوران صيغ بعينها تتوفر فيها نفس الإمكانيات الصوتية الختامية كفعائل ومفاعل وفعالل وفواعل.

٢- مثل الترجيع الإيقاعى جانبا ذا أهمية خاصة إذ بدت صيغه متلاحمة مع البناءين العروضى واللغوى مما قوى منطقة التقفية وزادها انسيابية وتنغيما أثيرا بفعل

تراكيب من مثل. (المصادر /لا مصادر، عشائرا /لا عشائر، يكاثرها/كاثر، تدور/الدوائر).

٣- كان لفاعلية كل من الطباق والجناس والتطابق الاشتقاقى فعل السحر من خلال استدعاء القيم الصوتية المتلائمة مع انسيابية إيقاع القصيدة من مثل (حي/غابر) (أوائل/أواخر) (ميامن/مياسر) (اليعافر/العصافر) (المنابر/المحابر) (الكسير/جابر) (غور/غائر) (الخناجر/الحناجر) (المحاشد/المحاشر) (الغلائل - اللواحظ - النواجذ - الضمائر) (حواف/حوافر) (خراب/عامر) (التهور/هائر) (المكاسم - اللوابل - الموازر) (نغالط/نكابر) (إمارة/آمر) (المحارب - المنائر).

٤- اتضح لنا من خلال استبيان الصيغ السالفة مدى تدخل العصبية الاشتقافية وأختها التجنيسية فى استدعاء البني المتوافقة وربطها بطريقة بطلها الصوت وصولا لإيقاع منغم حتى فى ثلاثة الأفعال التي استعملها شوقي عبر قوافي قصيدته كلها فإن للترصيف الدلالي تدخلاً فارضاً فى اختيارها فتركيب (أخذ استدعى تركيب لم يغادر) الحامل لبنية التقفية المقطعية وكذلك (نغالط استدعى نظيره الصرفي نكابر) وكذلك المضارع (يتيه استدعى مثيله الدلالي يفاخر) مماجعل القافية حافراً ارتكازياً يتجه إليه البيت. بمجمله تركيبا ودلالة وصوتا ووزنا وإيقاعاً.

٥- تجلت براعة شوقي الصياغية بالفعل فى كون القصيدة على مجزوء الكامل، إذ صب فيه، على الرغم من ضيق صدره، ما تراءى له من بني متوافقة التشكيل متباينة التشكل مما صنع للعمل توقيعاً ترنميا متلاحقا نم عن وعي بمعطيات الحس الشعري فالقافية كما هو واضح "تتضمن بالضرورة علاقة دلالية بين وحداتها، وتحليلها يؤدي إلى التعرف على الوحدات الصرفية والنحوية المكونة لها ومدى اتفاقها أو اختلافها فيما بينها، ومهما كانت درجة استخدام الشعراء لهذه المكونات الصرفية والنحوية أو ترفعهم عليها فإن جمال القافية يكمن فى تشابه الصوت واختلاف المعنى، وليست القافية سوى نموذج مركز مكثف للغة الشعر كلها التي تعتمد على التوازي فى بنيتها العميقة"[1] "ولن نشكك فى كون التشابه الصوتي مؤثرا كبير الأهمية فى حيثيات التشابه الدلالي الأولى، إذ يؤدي بالضرورة إلى تجانس دلالي ظاهر، فالتشابه الصوتي

---

[1]– نظرية البنائية فى النقد الأدبى، د/صلاح فضل

نتج عن شبه اتحاد فى الوظيفة النحوية وهذه الوظيفة النحوية التي تخضع لها كلمات القافية لابد أنها تتشابه دلالياً شئنا نحن أم أبينا، وما القوة فى التلاحم بين البنية الصوتية وأختها الدلالية إلا نتيجة حتمية لذلك الاتحاد الصوتي الناجم عن التركيب العام لهيكل العمل الشعري"[1].

ولا مراء فيما يصنعه التقابل بين الصيغ الاسمية وأختها الفعلية أو بين الصيغ المفردة وأختها المجموعة من ثراء صوتي ذي تأثير بين وبخاصة إذا كانت تشترك فيما بينها فى أكثر من صائت ارتكاز بحكم المواءمة أو صامت ارتكاز بحكم قانوني الاشتقاق والتداعي ناهيك عن الاندماج فى الحركات اللحنية لكلمات القصيدة الذي يضفي تناغما صوتيا عذبا فتأمل مجموعة المقابلات الصوتية فى قصيدة "تأجيل تتويج الملك إدورد"[2] وهي على بحر الطويل.

فاعل	مفاعله	فعائلة	يفاعله	فواعله	فعاله	مفاعله	افاعل/ تفاعله
صاحبه/واهبه	مواكبه	ركائبه	يراقبه	عواقبه	كواكبه	محاربه	أقاربه
ضاربه	مآربه	نوائبه	يقاربه	قواضبه		معاطبه	تجاربه
ساحبه/خاطبه	مغاربه	حوائبه	يحاربه				
حاسبه	مراكبه	عجائبه	يخاطبه				
راكبه	مذاهبه	رغائبه	يصاحبه				
كاسبه	مآربه	كتائبه					
غاليه/حاجبه	مناقبه						
هائبه	مضاربه						
طالبه							

[1]- النية الإيقاعية فى شعر حافظ – محمود عسران، ص١٤٣، ١٤٤.
[2]- الديوان: جـ١، ص٣٠٢.

تعد الهاء الأخيرة مصبا صوتيا له ثقله وبخاصة أنها جاءت ساكنة بعد حرف جهر شفوى ذى حضور تقفوى بارز فى الشعر العربى وهو الباء، أضف إلى ذلك التقابل الدلالى رفيع المستوى الناجم عن التقابل الصوت دلالى الناشئ بين صيغ الإفراد والجمع والمضارعة الكائنة فى التراكيب الحاملة لمقطع القافية الختامية وكذلك اشتراك أكثر من صوت فى التشكيل التنغيمى الممتع لهذه الكلمة الأخيرة، فتأمل جدلية أحرف الراء والقاف والجيم والكاف والميم مع الباء حرف الروى

الراء ← ضاربه – راكبه – مآربه – مغاربه – مراكبه – مآربه – مضاربه – ركائبه – رغائبه – يراقبه – يقاربه – يحاربه – محاربه – أقاربه – تجاربه.

الكاف ← راكبه – كاسبه – مواكبه – مراكبه – ركائبه – كتائبه – كواكبه

القاف ← مناقبه – يراقبه – يقاربه – عواقبه – قواضبه – أقاربه

الجيم ← حاجبه – جوائبه – عجائبه – تجاربه

الميم ← مواكبه – مآربه – مغاربه – مراكبه – مذاهبه – مآربه – مناقبه – مضاربه – محاربه – معاطبه

كما أن هناك حضورا خاصا لكل من الطاء والصاد والضاد له وقع إيقاعى جميل. والأجمل أن كل هذه الأصوات تعد مرتكزا أصليا فى الكلمة إذ تقابل فى الغالب أصلا من أصول الجذر- وظاهر ما يصنعه التداعى الاشتقاقى من عمودية توقيعية تعد إطارا صوتيا موحد يثريه اختلاف الدلالة مع توفر التلاحم الرأسى.

وجدلية الأصوات فى منطقة التقفية واردة بكثرة فى معظم أشعار شوقى ولك أن تتأمل جدلية القاف، حرف الروى، مع كل من الراء والتاء والفاء والسين فى قصيدة "النيل"[1] التى جاءت على وزن الكامل ووقعت فى ثلاثة وخمسين بيتا ومائة صنعت لها جدلية هذه الأصوات مع بعضها البعض تماسكا خاصا وانسجاما صوتيا من نوع رفيع المستوى يؤكد دور القافية فى إيصال المعنى المراد.

---

[1]- الديوان، جـ١، ص٢٣٣.

"والذى يساعد على هذا الدور الحيوى الذى تلعبه القافية على المستوى الكلى للقصيدة هو وجود بنية واحدة تنتظم كل كلمات قوافى القصيدة الواحدة، أو وجود بنيتين متقابلتين تتشاركان معا فى إرساء نظام صوتى متقابل أو متماثل، وبالتالى ترسى أيضا خيطا دلاليا يتشابك مع سائر كلمات القصيدة الواحدة"[1] ولن نجد أبدع ولا أجمل ولا أعذب ولا أروع فى ذلك التناغم الاشتقاقى الرأسى من رائعته "حنين"[2] دارت فيها كلها على وزن فاعل ويقول فيها:

فدتك الجـوانح من نـازل	وأهلا بطيفـك من واصـل
بذلت له الجفن دون الكرى	ومن بالكرى للشجى الباذل؟
وقلت أراك برغم العـذول	فناب السـهاد عن العـاذل
فويح المتيم حتى الخيـال	إذا زار لم يخـل من حائـل
نحن إليـك ضلـوع عفت	من البين فى جسد ناحل
وقلب جو عندهـا خافـق	تعلق بالسـند المائـل
ومن عبث العشق بالعاشقين	حنين القتيـل إلى القاتـل
غفلت عن الكأس حتى طفت	ولى أدب ليـس بالغافـل
وشفت وما شف منى الضمير	وأين الجمـاد من العاقـل؟
يظل نديمى يسـقى بهـا	ويشرب من خلقى الفاضل
أبـدها كـرما كلمـا	بدت لى كالذهب السـائل

إن للتصريع فى النفس فعلا، وإن للترصيف الصوتى فعلا، وإن لروعة التعبير فعلا، وإن لتلاقح الأحاسيس فعلا، وإن لشيت البديع فعلا، لكن يبقى لرأسية التقفية فعل السحر فى الذات المرهفة، فتأمل التواصل والتراسل المستمدين من الاتحاد التقفوى القائم على توحد البنية، وامتدادها بظلالها الإيحائية إلى جوانيات التعبير، إذ لم يخل بيت من تكرار أو جناس أو طباق أو تراسل صوتى أو استنفار اشتقاقى أو تلاعب دلال، ناهيك عن إحساس مرهف بدا صدى لذات أرهقها الحنين الذى تناغمت سحريته مع إيقاعية المتقارب

---

[1]- بنية القصيدة فى شعر أبى تمام – د/يسرية المصرى، ص١٢٥.
[2]- الديوان، حـ٢، ص١٤٣.

التى تبدو من توافق توقيعها لسان حال ينقل تناغما شجيا اعترى ذاتا حزينة فساعد توافق توقيعاته وزنا له سحره الخاص على توافق مرتكزات الختام محدثا بينها وبين سوالفها من التعابير تواشجا إيقاعيا عذبا رصف له بوعى فنقله بفن، وأقره فى ذواتنا بنجاح وهذا بعض صدى إيقاعية تراسل الأصوات أو استنفارية الاشتقاقات وعموديتها .

علاقة القافية بسائر كلمات البيت:

من خلال رصد الجيد من أشعار العرب تبين أن العمل الجيد هو الذى يأتى المعنى فيه خادما للقافية وممهدا لها بحيث تأتى القافية تاجا لذلك المعنى وممهدا ثرا لما يخلفه من المعانى وما يعقبه من التعابير الناقلة لما بذات الشاعر من أحاسيس فالصواب، من وجهة نظر ابن رشيق " ألا يصنع الشاعر بيتا لا يعرف قافيته"[1] إذن نفهم أن المعنى يرصف لنفسه الدرب وصولا لقافية تأتى مستقرة ملتحمة معه التحام الجزء بكله بحيث يتطلبها المعنى ويقتضيها التعبير فلا تند عنه قيد أنملة وهذا ما قال به ابن خلدون حين جزم بأن "يكون بناء البيت على القافية من أول صوغه ونسجه، يصنعها،و يبنى الكلام عليها إلى آخره لأنه إن غفل عن بناء البيت على القافية صعب عليه وضعها فى محلها فربما تجئ نافرة قلقة"[2] ولا يفوتنا فى هذا المجال ذكر ما سجله ابن طباطبا وهو رجل له فى إبداع الشعر ونقده باع طويل حين تكلم عن مراحل مخاض القصيدة ووصل إلى أنة الوضع المتمثلة فى القافية قال عن المبدع "و أعمل فكره فى شغل القوافى بما تقتضيه من المعانى على غير تنسيق للشعر وترتيب لفنون القول فيه"[3]

و قد أكد قدامة بن جعفر كل ما قال به هؤلاء النقاد لينعقد إجماع القدامى على شئ واحد وهو وجوب ائتلاف القافية مع سائر المعنى فتأكد قدامة على "أن تكون القافية متعلقة بما تقدم من معنى البيت تعلق نظم له وملاءمة لما مر فيه"[4] وقال كذلك "ولم أجد

1- العمدة، جـ١، ص٢١٠.
2- مقدمة ابن خلدون، جـ٢، ص٧٤٥.
3- عيار الشعر – ابن طباطبا، ص٥، ٦.
4- نقد الشعر – قدامة بن جعفر، ص١٦٧.

للقافية مع واحد وهو من سائر الأسباب الأخرى ائتلافا، إلا أنى نظرت فيها فوجدتها من جهة ما أنها تدل على معنى لذلك المعنى الذى تدل عليه ائتلاف مع سائر البيت"[1].

وقد جاء توقع القافية من خلال تعلقها بما سبقها من معان فالمعنى المحكم يقود حتما لقافية بعينها فتأتى متوافقة مع هذا المعنى ودالة عليه لذا فهى تكون أكثر ثباتا من بقية كلمات البيت وهذا عين ما اختلف النقاد فى تسميته فأسماه البعض "بالتوشيح"[2] بينما أسماه البعض الآخر "بالتبيين"[3].

ويرى المرزوقى أن عيار القافية الجيدة هو أن يحس القارئ والناقد "أنها كالموعود المنتظر يتشوفها المعنى بحقه، واللفظ بقسطه، وإلا كانت فى مقرها مجتلبة لستغن عنها"[4] إذن هى تختار لذاتها وتستحسن لمن أرائها لذا قيل عن المختار المستحسن منها "ما كان متمكنا يدل الكلام عليه، وإذا أنشد صدر البيت عرفت قافيته"[5]

إذن لابد من توافر التمكن وشدة الارتباط بسائر الألفاظ الواردة فى البيت للقافية كعنصر صوتى بحيث يستدعيها المعنى ويقود إليها التركيب فتأتى متواشجة مع سائر بنى البيت بعيدة عن مجرد المجئ لتتويج البيت بروى متوافق مع سالفه، أو إتماما لتكتل وزنى لأن ذلك يؤدى إلى اضطراب فى المعنى غير محمود إذ لايقع من النفس موقع المعنى بين التأثير ومع مراعاة الشاعر كل ما سبق فى اختياره قافية أبياته يظهر تأثيرها المعنوى والإيقاعى على السواء وهذا عين ما أكده النقد الحديث عندما أكد أن "للقافية قيمة موسيقية فى مقطع البيت، وتكرارها يزيد فى وحدة النغم، ولدراستها فى دلالتها أهمية عظمى-فكلماتها- فى الشعر الجيد، ذات معان متصلة بموضوع القصيدة بحيث لا

1- المرجع نفسه، ص٢٥.

2- التوشيح هو أن يكون أول البيت شاهدًا بقافيته ومعناها متعلقا به حتى إن الذى يعرف قافية القصيدة التى البيت منها إذا سمع أول البيت عرف آخره وبانت له قافيته" نقد الشعر – ص١٦٨.

3- التبين هو "أن يكون مبدأ الكلام ينبئ عن مقطعه وأوله يخبر بآخره، وصوره يشهد بعجزه، حتى لو سمعت شعراً وعرفت رويه ثم سمعت صور بيت منه وقف على عجزه قبل بلوغ السماع إليه" الصناعتين ص٣٨٤.

4- مقدمة شرح ديوان الحماسة – المرزوقى – جـ١، ص١١.

5- سر الفصاحة – ابن سنان – ص٢١٠.

يشعر المرء أن البيت مجلوب من أجل القافية، بل تكون هى المجلوبة من أجله، ولا ينبغى أن يؤتى بها (لتتمة)* البيت، بل يكون معنى البيت مبنيا عليها، ولا يمكن الاستغناء عنها فيه، وتكون كذلك نهاية طبيعية للبيت، بحيث لأيسد غيرها مسدها فى كلمات البيت قبلها، وإذا درست القافية من هذه النواحى وأمثالها يظهر ثباتها قوة وضعفا حتى لدى عباقرة الصياغة الشعرية"[1]

وقوافى شوقى فى تلاحمها مع مكونات قصيده إنما تشبه الفضة التى مسها ذهب، أو لكأنها بمثابة ذهب منصهر صب فى سطح منجور بشكل زخرفى جميل، فلا منا نستطيع نزعه منها، ولا منا نستطيع الإشاحة عما به من فن، وهذا التلاحم الذى اعترى منطقه الارتكاز القافوى إنما صنعته ذات الشاعر المبدعة التى مهدت لقافية الختام فأجادت أيما إجادة متنامية بفكر وحس وذوق القارئ وصولا للإقناع الممتع أو الإمتاع المقنع فتأمل قول شوقى على البسيط:

صلى وراءك منهم كل ذى خطر　　　　ومن يفز بحبيب الله يأتمم[2]

يسميه علماء النحو بالشرط المقلوب،، وتقر البديهة تقديم يأتمم على يفز إذ هو الأصل ولكن لشوقى رأى آخر تفرضه رؤيته لحقيقة الفوز فالفائز هو من يأتمم بمحمد صلى الله عليه وسلم، لذا فبمجرد ذكر لفظة "يفز" تقفز إلى الذهن مباشرة لفظة "يأتمم" المتممة للمعنى أولا، والحاملة للتكتل الوزنى الختامى للبيت ثانيا، والمتوجة بحرف الميم المكسور لوقوعه بعجز كلمة مجزومة ثالثا، ومن كل ما سبق تأتى للكلمة القافية تمكنها وتواصلها المفعم بالحيوية الناطقة مع ما سبقها من تراكيب غنية. ومثل ذلك أيضا قوله على الوافر:

فإن يك تاج مصر لها قواما　　　　فمصر لتاجها العالى قوام[3]

---

* فى الأصل لتمية ولكن الأدق لتتمة.

[1]- النقد الأدبى الحديث – محمد غنيمى هلال – ص٤٤٢-٤٤٣.

[2]- الديوان، جـ١، ص٦٢٥.

[3]- الديوان، جـ، ص

الالتحام الكائن فى ذلك البيت إنما نبع من التناظر والتمازج الحادثين بين مستهلات التعابير وخواتيمها، بحيث يتسنى لنا أن نحكم بأنه باستطاعة القارئ الحاذق أن يتنبأ بكلمه القافية التى يحملها التدرج الدلالى والتنامى المعنوى الذى يحدث تتويجا لتنظيم يستحيل إدراجه بدون كلمه الختام التى بها يتم المعنى، وبدونها لا يستقيم التعبير إذ لا يوجد من كلمات العربية ما يسد مسدها فى ذلك التنظيم بالذات، وإن وجد فسيكون هناك خلل دلالى يصعب رأبه لفقدان حلقة الوصل الدلالية.

ولابن أبى الإصبع رأى حسن فى "التوشيح" إذ ألحقه بباب ائتلاف القافية مع ما يدل عليه سائر البيت وعرفه "بأن يكون معنى أول الكلام يدل على لفظ آخره، فينزل المعنى بمنزلة الوشاح، ويتنزل أول الكلام وآخره منزلة العالق والكشح اللذين يجول عليهما الوشاح"[1] وهذا عين ما صنعه شوقى فى تماسك معانى رائعته "والزمان وليد" وتعلقها الشديد بالقافية.

يمـــــد الدجى فى لوعتى ويزيــد	ويبـــدئ بثى فى الهوى ويعيدُ
إذا طال واســتعصى فما هى ليلة	ولكن ليــال ما لهـــن عديـــدُ
ارقت وعادتـــنى لذكــرى احبتى	شجون قيام بالضلـــوع قعودُ
ومن يحمل الأشواق يتعب ويختلف	عليه قديم فى الهــوى وجديدُ
لقيت الذى لم يلق قلب من الهــوى	لك الله يا قلبى – أأنت حديدُ؟؟[2]

إن تلاؤما ما وانسجاما قويا دارا بين آفاق المعنى والشكل التعبيرى فتركا لنا صدى فنيا ممتعا، ونقلا لنا انفعالا رهيفا يحمله شوقى بين حشاياه، وبرع براعة تامة فى توليد نوع من الإيقاع الهادئ عبر زجه بحزمة من أفعال الحضور اتخذت لنفسها مرتكزات إيقاعية لها ثقلها تمثلت فى صدرى شطرى البيت الأول وعجزيهما فعمقتا إيحاءات الموقف الوجدانى الذى يعبر عنه شوقى لينجح فى جذب القارئ إلى دائرة عالم اللحظة الشعرية المفعمة بإيقاع حركى متقافز يزيده خبرية الأسلوب صدقا وإمتاعا وتحقق له جاذبية إيقاعية لها صدى يتجاوب مع نفسه.

1- تحرير التحبير – ابن أبى الإصبع – ص٢٢٨.
2- الديوان، جـ٢، ص١١٠.

إضافة إلى ذلك التواشج المتين بين بنى الصدور والأعجاز والذى يحمل لونا من ألوان الترابط الدلالى الممتع الذى يصل بنا إلى الحكم ببراعة شوقى فى تمكين قافيته وربطها بما يدل عليه سائر البيت، إذ نجد تلاقيا ومسارًا تقابليا، ومسارًا انتقاليا، تنقلنا هذه المسارات الأربعة لكلمة الختام التى تحمل حرف الروى ذا الصدى الإيقاعى الحاد والمهد له من خلال التصريع. ثم ننتقل إلى الاستدراك فى البيت الثانى والذى يصنع استمرارية فى تنامى الفاعلية الإيقاعية للتعبير، ثم التعلق الإسنادى فى البيتين الثالث والرابع بين الفاعل فى الشطر الثانى وفعله فى الشطر الأول، وليس خافيا صنع ما بين ذلك الفاعل وكلمة القافية من طباق معنوى ذى صدى دلالى جميل، والأجمل ما يحمله البيت الأخير من إيقاعية حادة تمثلت أولا فى التأرجح ما بين الخبر والإنشاء، ثم فى سلبية الإيجاب (لقيت — لم يلق) ثم فى تبعيض المعنوى (من الهوى) مجللا كل ذلك بسحر الاستعارية البلاغية ومنتقلا بهدوء إلى التقديم والتأخير عن تعمد ليصنع تواترا خاصا ينتقل عن طريقه إلى صرخة عالية ذات دوى خاص يزداد بها إيقاع الأبيات حرارة وتدفقا ثم يختتم التركيب كله باستفهام هادئ تساهم فى نقله الصفات الفسيولوجية لصوت الحاء الذى كانت له المساهمة الفاعلة فى إخراج مكنونات الفؤاد المكلوم والصدر المثقل بهموم الموقف الذى يحياه شوقى، فللحاء استمرارية دوى ورحابة تحليق فى فضاء الجو ينتجان من صعوبة انطلاق الهواء من الرئتين نظرا لضيق فى الحلق يرافق خروج الهواء مع نطق حرف الحاء، ويزيد ظله الإيحائى تألقا ارتباطه بصوت الدال ذلك المحور المركزى الذى تدور القصيدة كلها على أساسه لتعكس عن طريقه جو الخيبة والشعور بالشجن.

"ومن غير شك فإن القافية المتمكنة فى موضعها، غير النابية عنه تزيد من المتعة الموسيقية الخالصة لأنها إذا كانت قلقة فى موضعها شغلت الذهن بهذا القلق المعنوى ومن هنا تتأتى نفرة الأذن، ونبو السمع، نتيجة مباشرة لرفض وجود الكلمة فى هذا المكان"[1] فتأمل الارتباط الوثيق بين بنى القطعة التالية من شعر شوقى حين يقول:

---

[1]- أصول النقد الأدبى: د/مصطفى أبوكريشة ص٣٩٤.

تلمس الترك أسبابا فما وجدوا كالسـيف من سُلم للعـــز أو ســـبب

خاضوا العوان رجاء أن تبلغهم عبر النجــاة، فكانت صخـرة العطب

سفينة الله لم تقهر على دسـر فى العاصفات، ولم تغلب على خشب

قد أمن الله مجراها وأبـــدلهـا بحسن عاقبة من ســــــوء منقلب

واختار ربانها من أهلها، فنجت من كيد حام، ومن تضليـل منتدب

ما كان ماء (سقاريا) سوى سقر طغت، فأغـــرقت الإغريق فى اللهب

لما انبرت نارها تبغيهـــم حطبا كانت قيادتهـــــم حمـــالة الحطب[1]

نلمح من وراء صوت شوقى الإيقاعى صوتا دينيا يفرض ذاته على اللوحة يستوحى شوقى من خلاله صوره الإيقاعية والفنية على السواء فتأمل تناص شوقى الإيقاعى مع آى الذكر الحكيم والمتماهى مع صوت القافية ذى الواقع التطريبى المؤثر والذى ينطوى تحت ظلال ما جاء فى الآيات الآتية "وحملناه على ذات ألواح ودسر"[2] وكذلك قوله تعالى "وقال اركبوا فيها باسم الله مجريها ومرساها"[3] وكذلك قوله تعالى "سأصليه سقر، وما أدراك ما سقر"[4] وكذلك "وامرأته حمالة الحطب"[5] ولكل هذه الظلال الدينية المتماهية مع آى الذكر الحكيم فرضية الترصيف لكل مابه يصل شوقى لتتويج قافوى ناجح إذ إن القصيدة تحمل نفحة إشارية للماضى أو لا جاءت من كونها معارضة لبائية أبى تمام، ثانيا أن شوقى استمد معظم إلماحاتها الفنية من التراث إذ استخدم ألفاظا تراثية لها حضورها فى الأدب القديم كالسيف والحرب العوان، ووقوع التشبيه فى بيت شوقى الأول جاء من وقوفه على إيقاع الحركة الظاهرية التى تنهض علاقاتها الإيقاعية على وجوب الاقتران، ومن المعلوم أن المفهوم الإيقاعى للتشبيه يقوم فى أساسه على التلاؤم الدلالى والتماهى بين الأطراف هذا التلاؤم لا يجب أن ينحصر فى قواعد شكلية، إنما يجب أن نصل به إلى الأعماق المبتغاة من الشاعر حال ترصيفه لقافيته بالتشبيه كفن بلاغى، إذ السيف

1- الديوان: جـ١، ٣٠٩.

2- سورة القمر: آية ١٣.

3- سورة هود: آية ٤١.

4- سورة المدثر: آيتا ٢٦-٢٧.

5- سورة المسد: آية ٤.

وهو ركن الأساس فى تركيب التشبيه هو سلم الفروسية، وإذا كانت الحرب بحرا خضما لجبا يخاض فسفينة الله لم ولن تغلب لأنها تجرى وترسو على اسم الله ولعل كمال الانسجام وتمام التمكين جاءا من هذا التلاحم الدلالى الذى حرك شوقى الإيقاع بفعله مع حركية السفينة فارتفع بنا إيقاعيا وحركيا مع مناطق الارتكاز المعتمدة على الجناس أو التصدير أو التقابل الدلالى وانخفض فى مناطق الوصف والإخبار فحملنا معه فى هذه السفينة التى لم تك تهدأ إيقاعيا ولا حركيا إلا عند منطقة التقفية التى اتسمت بالتفاعل الشديد الذى نم عن فاعلية إبداعية تقودنا ضد التيار لننتقل من الختام إلى المستهل باحثين عن الخيط الرابط بين المرتكز القافوى وبين الأبيات من الداخل مما يجعلنا نحكم بأن القصيدة التى أمامنا إنما هى مجموعات من الصور المنتظمة مع بعضها البعض فى بنية إيقاعية ذات محتوى ثر يقود القارئ لانفعال التخيل والتصور. وهذا عين ما يؤكد قول من قال بأن "القصيدة تشكيل خيالى متكامل يمتد على كامل العمل الفنى، وما الصور البلاغية من تشبيه ومجاز إلا صور جزئية تدخل فى نظام الصورة الكلية، وترتبط بعلاقات إيقاعية تولد موجات مستمرة، وحركة دائبة متساوقة مع الحركة النفسية والوجدانية للشاعر مكونة وحدة متماسكة، لا نستطيع فصل عناصرها إلا بإفساد البناء الإيقاعى للصورة الكلية"[1] ولا مراء فيما يصنعه كل من التصدير والتوشيح والعكس والتبديل من تجانس معنوى مع قافية البيت مما يشارك مشاركة فاعلة فى صنع شعرية الأداء فتأمل مثلا أقوال شوقى:

أنا من مـــــات، ومن مـــات أنا	لقى المــــــوت كلانا مــــــرتين
وهنـــــأت بالـرتب العبقــــرى	وهنـــــأت بالعبقــــــرى الــــرتب
يا طـير، كدر العيـــــش لو تدرى	فى صفـــوه، والصـــفو فى الكدر
فقبلت كفا كان بالسـيف ضاربا	وقبلت ســـيفا كان بالكف يضــرب
ومن يخبر الدنيا ويـشرب بكأسها	يجد مرها فى الحلو والحلو فى المر
أنت البرية، فاهنأ وهى أنــت فمن	دعاك يومـــا لتهنــأ فهودا عيهـــا
نعيش ونمضى فى عـــــذاب كلذة	من العيش، أو فــــى لـــذة كعــذاب

---

[1]- تطور الصورة الفنية فى الشعر العربى الحديث نعيم اليافى – منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق ١٩٨٣، ص١٤٢، ١٤٣.

ما من شك فى أننا أمام لوحات فنية بديعة التشكيل رائعة التشكل فليس هناك بيت مما سلف لم تسبق إلى ذائقتنا قوافيه، ناهيك عن تمام الانشغال بتمام الوصول إذ الوصول إلى القافية يحملنا عبء الانشغال بالمعنى الممهد لها فنجد أنفسنا ننقاد إلى الخلف بخطى تقدمية، وإذا كانت إيقاعية التركيب حملتنا للأمام وصولا للتتويج القافوى، فإن إيقاعية التركيب ترجع بنا للخلف بحثا عن بواعث التمكين التى تبدو حجر أساس فى سلسلة التعبير، والفاعلية الإيقاعية لما سلف ذكره من بنى بديعية فى الأبيات السابقة ليست بسيطة أو عرضية، بل إن لها دورا إيقاعيا متميزا، يرشدنا بلا شك إلى بؤر الفنى الفنى المتفاعل مع إيقاعية التعبير، إذ العكس والتبديل هما نوع من التكرار المتناظر المنسق على أساس المقايضة بين الطرفين إذ يقوم بينهما ارتباط متبادل وجمالهما يكمن فيما ينطويان عليه من ثراء إيقاعى حقيقى إذ يمكن إدماجها مع التكرار اللفظى، أو الجناس أو الترديد أو التصدير، ولكل لون من هذه الألوان صفة التماثل اللفظى والصوتى الذى يصنع له ثقلا تنغيميا عذبا، والحقيقة أن شوقى قد نجح، فيما عرضنا من نماذج، فى إقامة وشائج قوية بين مكونات القول الإبداعى التى أراد التعبير عنها إذ تلاحمت حركته النفسية الإبداعية مع موقفه الشعرى فلم يحول المعانى فيها إلى مجرد تراكمات إيقاعية صارمة لا ترابط بينها وإنما هو وصلها بطاقته الإيحائية وصلا ممتعا فأشعرنا بالحسرة وخيبة الأمل فى الأبيات الأول، والثالث والخامس والسابع، بينما أشعرنا بحرارة التحية فى أبياته –الثانى- والرابع والسادس. وجلل كل ذلك بتأثيرات تنغيمية عبر ربط قوافيه بحشو أبياته، أو لنقل خوافى تعابيره بقوادمها زادت موسيقية شعره، وأغنت إيقاعه بلا تكلف أو تصنع إنما بحس الفنان الذى يعى ما يفعل.

وإذا أردنا ربط القافية بسائر دلالات البيت فلنتأمل شريط الصور المتحركة الذى يعرضه شوقى حتى يصل بنا إلى منطقة المرتكز القافوى فى قوله:

الرءوس مــائلة	فى الصدور تحتجب
والنحـور قائمة	قاعــد بها الوصب
والنهـود هامـدة	والخــدود تلتهب
والخصور واهية	بالبنــان تنجذب[1]

[1]- الديوان: جـ١، ص٦١.

إن انسجام الحركة الجماعية هنا تماشى مع انسجام إيقاعية المقتضب، والواقع أننا أمام سيمفونية إيقاعية، فتأمل رأسية التنغيم التى سببها التوازى الصرفى البديع المتمثل فى توازن صيغة (الفعول) ← (الرءوس – النحور – النهود – الخصور) المسندة لصيغة (فاعلة) ← مائلة – قائمة – هامدة – واهية) حتى لتبدو وكأنها تكتلات إيقاعية قائمة بذاتها لها تدفقها التنغيمى وثراؤها الموسيقى الخاص، بل وتقفيتها الخاصة التى أكسبها التوازى الاشتقاقى سحرية الإيقاع إلا أنك تشده عندما تقاد بفعل التنامى الدلالى والترابط المعنوى إلى الأعجاز التى تبدو مشدودة إلى الصدور بفعل أيد خفية لها حضور الحقيقة فى زمن الفضيلة مما يحقق الانسجام الإيقاعى الذى يزيده جمالا انسجامه مع حركة كل راقص وراقصة، والله إن جمال اللوحة يعجزنى عن التعبير، ولا أملك إلا أن أقول لك الله يا شوقى فلكم أمتعتنا، حتى لكدنا نرقص معك طربا وإعجابا بهذه اللوحة الرائعة،

وإذا أردنا تبين التلاقح - سواء الاشتقاقى أو الصوتى أو الدلالى الذى يحدثه شوقى ببراعة بين المرتكز القافوى وبين سائر ما بأبياته من معان وبنى - فلنتأمل عزفه على قيثارة الإحساس حين يقول:[1]

شجونى إذا جن الظـــــلام كثير	يؤلبها عادى الهــوى ويثير
فما ثار هذا الليل عنــدى وإننى	أليف له فى جنحه، وسمير
إذا رقد الأحيــــاء نادمت نجمــه	أدير له ذكر الكرى، ويدير
نشدنا دفين الصبح فى كل ظلمة	عليه، كأنا منـــــكر ونكـير[1]

تأمل أولا – ذلك العزف المنفرد على قيثارة العاطفة الشجية مما يصنع بالعمل انسجاما حسيا رائعا، ثم دقق ثانيا فى التناغم الصوتى البديع الذى تأتى من عدم التركيز على صوت بعينه، ومن التوازن الجميل بين أحرف الجهر وأحرف الهمس وبين مناطق المخرج الصوتى مما أضفى على الأبيات لونا من الاتزان الصوتى المحكم، ولتحقق، ثالثا، فى آليات الجذب والإرخاء القائمة داخل الأبيات والتى أنتجها التصريع المتقن فى البيت الأول، ثم التوازى الاشتقاقى فى البيت الثانى "أليف – سمير" ثم التلاقى الدلالى فى البيت الثالث والذى يزيده التكرار إيقاعية "أدير – يدير" ثم التجانس الصوتى الممتع فى البيت الأخير

---

[1]- الديوان: ص

"منكر – نكير" ناهيك عن الإيقاع الرأسى الناجم عن العصبية الاشتقاقية بين (يثير – يدير) وكذلك (سمير – نكير) ولرأسية الإيقاع طلاوة لا تخفى تصنع بالعمل ترابطاً متيناً، فما بالك إذا كانت هذه الكلمة موضع التوقيع الرأسى، ذات صلة بما سلفها من بنى وتعابير، لاشك أن ذلك سيحقق للعمل إمتاعاً فنيا ذا خصوصية تحترم.

والحقيقة أن لشوقى فى التمكين باعاً طويلا استطاع به تحقيق المعادلة المرجوة من الشعر الجيد، وهى إيصال المراد فى أتم صورة وأبهاها، مؤكداً توافر التلاؤم والتلاحم المرجوين من أى عمل، ومحدثا فى شعره حركية خاصة يصل عن طريقها بالقارئ إلى حد الإمتاع الذى يقف شخصه من ورائه مؤكداً أن لصنعة الشعر أربابا هم الأكفياء بها. وفى كل ما سلف من نماذج نجد أن شوقى قد دقق لقافيته موضعها من جهات أربع – جهة التمكن – وجهة صحة الوضع، وجهة كونها تامة، وجهة اعتناء النفس بها، وهذا عين ما تطلبه القرطاجنى فى القافية[١].

رابعا: التصريع – أبعاده الإيقاعية فى شعر شوقى:

التصريع ظاهرة صوتية لها بالسمع سحر الناى، وبالنفس صنع الرُقى، وبالإيقاع فعل الصبر فى نفس الجزع، قال عنه حازم: "إن للتصريع فى أوائل القصائد طلاوة وموقعاً من النفس لاستدلالها به على قافية القصيدة قبل الانتهاء إليها، ولمناسبة تحصل لها بازدواج صيغتى العروض والضرب، وتماثل مقطعها، لا تحصل لها دون ذلك"[٢]. واشترط قدامة فى نعته القوافى "أن تكون عذبة الحرف سلسة المخرج، وأن يقصد لتصيير مقطع المصراع الأول فى البيت الأول من القصيدة مثل قافيتها، فإن الفحول المجيدين من الشعراء القدماء والمحدثين يتوخون ذلك ولا يكادون يعدلون عنه، وربما صرعوا أبياتا أخرى من القصيدة بعد البيت الأول، وذلك يكون من اقتدار الشاعر، وسعة بحره"[٣].

1- منهاج البلغاء: حازم القرطاجنى ص٢٧١-٢٨٣.
2- المنهاج: ص٢٨٣.
3- نقد الشعر – قدامة بن جعفر، ص٥١.

والتصريع بهذا المعنى "يؤدى وظيفة جمالية وتواصلية تعين على تحقيق التواصل المنشود بين الشاعر والمتلقى، كما يؤدى وظيفة إشارية تحدد الأصوات المكررة فى قافية القصيدة، فهو عنصر من عناصر بناء النص الشعرى، وأحد دوال الإيقاع فيه"[٣].

وقد فقه القدامى الأثر الفاعل لهذه الظاهرة فاستغلوا إيقاعيتها الاستغلال الأمثل واحترموها عن طواعية "وقد التزم أبو تمام بها حتى فى القطع القصيرة التى ليست قاعدة التصريع ضرورية فيها"[٢] "وقد استخدمها شاعر الصنعة فى كل قصائده ماعدا ثلاث قصائد فقط"[٣] وهذا تجاوز تام للمتوقع من أبى تمام، "أما البحترى، وكان شاعر طبع، لا تشغله الصنعة فقد استغل إمكانات هذه الظاهرة الصوتية فى (٦٠٪) فقط من مطالع قصائده"[٤].

وفى الشعر الحديث نعثر على هذه الظاهرة فى مفتتح القصائد حرصاً من الشعراء على الجانب الإيقاعى المؤثر فى النفس، حيث تستجيب عن طريق ذلك الإيقاع الصوتى لما يريد الشاعر أن يطرحه من قضايا وأفكار، والمستوى الدلالى مع المستوى الإيقاعى يجسدهما البناء اللغوى، وهو ما يسمى عند القدماء بالتنسيق المخصوص"[٥]

ولكننا لاحظنا أنه مع كون التصريع ديدن الإنشاد، ومع كون حافظ إبراهيم هو أستاذ الإنشاد الأول بلا منازع، إلا أنه ابتعد عن التصريع ابتعادا مثيراً للدهشة لدرجة شككتنا فى ثقته فى العطاء الإيحائى للاستهلال بالتصريع فقد دار فى شعره بنسبة (٤٢,٩٦٪) معظمها فى مستهلات مطولاته[٦].

---

[1]- الشعر العربى الحديث بنيته وإبدالاتها – محمد بنيس ص١٣٣.
[2]- الشعرية العربية – جمال الدين بن الشيخ ص٢٢١.
[3]- بنية القصيدة فى شعر أبى تمام – أقرت د/يسرية المصرى أن أبا تمام لم يستخدم التصريع فى خمس قصائد فقط ص١٤٥.
[4]- البنية الايقاعية فى شعر البحترى ص١٣٠.
[5]- موسيقى الشعر بين الثبات والتطور ص٥٠.
[6]- البنية الإيقاعية فى شعر حافظ: محمود عسران، ص١٦٤.

أما شوقى فقد استعمل التصريع مستهلا صوتيا فى مطالع ثلاثمائة قصيدة وخمسين (٣٥٠ قصيدة) مثلت نسبة (٥١٪) لكل قصائده وهى نسبة انخفضت نتيجة لندرة تواترها فى الشوقيات المجهولة إذ صاغ ستا وتسعين قصيدة فقط مصرعة المستهلات وهى نسبةٌ منخفضة جدًا إذ تمثل (٢٧٪) فقط من نسبة اتجاهه للتصريع محسنا صوتيا استهلاليا، ويعزى قلة استعماله التصريع فى الشوقيات المجهولة لكون معظمها مقطوعات او نتفا ولا يتمشى التصريع مع إيجازية المقطوعات.

اما المصرع فى ديوان شوقى فله غلبة واضحة إذ استعمله شوقى فى أربع وخمسين ومائتى قصيدة (٢٥٤) معظمها مطولات لها طلاوتها وحسن وقعها مما كان يترك المجال لتهيئة القارئ من أول بيت ليعد نفسه لتلقى مشابهات الصوت المختار وشوقى يكون بهذا العدد قد تجاوز بالمصرع نسبة ثلاثة أرباع أشعاره فى الديوان إذ مثل هذا العدد نسبة (٨١٪) قياسا لغير المصرع، مع العلم بأننا نحينا القصائد متعددة القوافى ولم ندخلها فى القياس إذ إنها تخضع لمعايير خاصة سنرجئها لنهاية هذا الفصل، والدراسة فى نظرها للمصرع من أبيات شوقى إنما ستتناوله من جهات أربع:

أولا: علاقة التصريع بالروى. ثانيا: علاقة التصريع بالوزن الشعرى

ثالثا: علاقة التصريع بالغرض الشعرى. رابعا: علاقة التصريع بمجرى الروى.

اما علاقة التصريع بالروى فالملحوظ أن الأحرف الستة الأولى رويا هى ذاتها الأحرف الستة الأولى تصريعا، وهذا راجع فى الأساس إلى ارتفاع تواترها فى خواتيم جدور الكلم العربى، ولكن هناك تباينا طفيفاً فى استعمالات بعض الأصوات إذ اختلف ترتيبها فى التصريع عنه فى ترتيبها حالة كونها رويا، فعلى حين ثبت كل من صوتى الراء فالميم على نفس ترتيبهما وجدنا أن كلا من الباء والنون يتراجعان ليتقدم كل من صوتى الدال واللام اللذين راقا لشوقى مرتكزا صوتيا مزدوجا أكثر من سابقيهما فاستعملهما فى مستهل ثمان وسبعين قصيدة على حين استعمل سابقيهما فى مستهل ثمان وستين قصيدة فقط أما أسبقية هذا الأحرف فى استعمالها مراكز تصريع فيعزى لقوة أدائها الصوتى ولتلاحم تجانساتها الصوتية التى تؤدى بالضرورة إلى تغذية الإيقاع وجرس النغم وليس علينا أن نفهم أن الأمر إنما هو مجرد حشد لحزم صوتية متقافية أو متماثلة صوتيا فقط، ولكن يجب أن نعى أن اكتمال البراعة يقتضى أن يلازم الإركام الصوتى فى حركيته

النسقية المحسوبة إركام دلالى لا يقل عنه وضوحا وحضورا، أى أنه لابد من تضافر البنية الدلالية مع نظيرتها الصوتية حتى يكتب النجاح للعمل الشعرى.

اما عن علاقة التصريع بالتكتل الموسيقى أو الوزن الشعرى فإنما هو ختام تكتل يتقافى مع ختام تكتل آخر يوازيه مقطعيا ليخرجا معا إلى النور مستهلا شعريا ينبغى أن ينطوى على شئ من براعة الاستهلال. وبدهى أن تكون الغلبة للكامل إذ له الحضور الأقوى تواترا كليا، وله الحضور كذلك كتكتل يحتوى التصريع بين دفتيه احتواء الواعى بعطائه، إذ استعمله شوقى بنسبة كبيرة تعدل ما يزيد عن ثلثى اتجاهه للكامل إطارا وزنيا (٧٢٪) وهى ذاتها النسبة المقابلة لثلث اتجاهه للتصريع ككل إذ صاغ عليه اثنتى عشرة قصيدة ومائة وهى نسبة لا يستهان بها تؤكد براعته فى استغلال طواعية هذا الوزن للتكتلات المتقافية، وتلاه فى التواتر البسيط فالوافر فالخفيف فالمتقارب، وكلها أوزان تتسم برحابة الصدر، ولا مراء فى صلاحية الأوزان جميعها للتصريع، واتساعها لاتخاذه بعدا صوتيا ذا أثر عميق.

أما ما يجمع بين التصريع وبين الغرض من وشائج دلالية فهو باب غير هين الرتاج إذ للتصريع حضور مع كل غرض، فلم نجد غرضا بعينه استأثر به ولكنه بدت غلبته جدا مع كل من الغزل والرثاء نظرا لما بهذين الغرضين من سلاسة، ونظرا لأن للتصريع معهما فعل السحر لاعتمادهما فى الأساس على العاطفة القوية، والعاطفة القوية يلزمها الظهور فى مظهر حسن، وإنما يأتى الحسن للعمل من مستهله، وكأن شوقى يعد اتفاقا مسبقا مع مستمعيه من أول القصيدة ليهيئهم لتلقى مشابهات الصوت المختار.

وبالنظر لدوران حركة الروى مع التصريع، وما إذا كان لذلك علاقة بمقولات النص الأساسية أم لا نقول: إن التدرج العام فى شعر شوقى المتمثل فى انتقاله من الكسرة إلى الفتحة إلى الضمة إلى السكون هو نفسه التدرج المستعمل مع التصريع إذا استعمل الكسرة مجرى صوتيا مع خواتيم مائة قصيدة وعشر، بينما استعمل المجرى المفتوح مع مائة قصيدة واثنتين، والمضموم مع تسع وسبعين قصيدة والساكن مع تسع وخمسين قصيدة؛ فتوافق ذلك مع تدرج التواتر العام فى حركات شعر الرجل ككل، ودل على تماهى حركة المجرى مع حركة نفس الشاعر، وتساوقها مع متطلبات التركيب القاعدى المستعمل.

ولحظة السكوت ما بين الشطرين، على ما نعلم، إنما هى شكل إيقاعى له تأثير بين إذ الصمت لحظة من لحظات الكلام، وفجوة همس رهيفة ما بين نغمتين لهما سلاسة الماء – فتأمل روعة سكتة ما بين الشطرين فى قول شوقى على البسيط:

يا نائح الطلح أشباه عوادينا   نشجى لواديك أم نأسى لوادينا[1]

تأمل تمهيد شوقى لسكتة المصراع الأول، التى هى أبلغ من أى نطق يقصر به الشاعر عن المراد، ويعجز باستعماله عن إيصال نفثة الحسرة، وأنة الأسى المتفشدة فى ذاته، فشوقى استعمل الصائت الطويل "الألف" براعة تحسب له، فأداره بفن بدا من خلاله منوحا على أمل قضى فتأمل فعل مدى "يا – نا" واشتراكهما مع الحاء المتكررة فى إبراز الإجهاد النفسى القاتل الذى يعترى ذات الشاعر، ثم ولوجه للجة الانكسار النفسى بتقرير الحقيقة المرة "أشباه عوادينا" التى زادها التصويت بالألف الممتدة مرارة على مرارة وبث بها ألما على ألم، ثم صمت لحظة تعدل بوقعها الممض كل ما سلف من توقيعات شجن، ليستأنف بكتلة شجن أخرى تمثلت فى الفعل "نشجى" التماهى فى تفشى شينه مع "أشباه" فى الشطر الأول، وامتداد ألفه مع ألف المصراع الأول الأخيرة حتى لا يضيع تأثير سكتة ما بين الشطرين، ثم نراه يتناوح ما بين الترادف "نشجى – نأسى" والتكرار (واديك – وادينا) على ما بين كل قطبين من تلاقح صوتى يرفعنا مع شوقى إلى سماوات الإحساس فلا نكاد معها إلا أن نحلق فى فضاء ذلك النص الرائع الذى مهد له بنواتين إيقاعيتين لهما حدة الوتر، ورقة السوسن ومن هنا نستطيع الحكم بأنه "للسكتة أيضا دلالتها ومعناها، وإيحاءاتها فى عالم الموسيقى، ودنيا الشعر، فالصمت نفسه إنما يتحدد بالإضافة للكلمات، والسكتة فى الموسيقى إنما تأخذ معناها من أصناف ما يجاورها من ألحان، فالصمت على هذا الاعتبار لحظة من لحظات الكلام، والسكوت ليس بكما، بل رفضا للكلام، فهو نوع منه"[2].

1- الديوان: جـ١، ص١٤٧.
2- ما الأدب – جان بول سارتر – نقلا عن: عضوية الموسيقى فى النص الشعرى – د/عبدالفتاح صالح نافع ص٥٨.

وبتطبيق شروط حازم[1] على الكلمتين المتفاقيتين نجد أن شوقى برع فى ذلك براعة تحسب له حين استهل بقوله مثلا:

مات أصحابه خليلا خليلا   وتولى اللداة إلا قليلا[2]

لك أن تحس روعة التقافى الحادث بين كل من "خليلا وقليلا" إذ اشتركت الكلمتان فى جميع الخصائص صوتيا وحركيا فيما عدا صامتى الارتكاز (الخاء والقاف) اللذين، وإن اشتركا فى خصيصتى الهمس والصامتية، إلا أن احتكاكية الأول وانفجارية الثانى شاركتا بإيجاب فى إبراز التباين الدلالى، والتناغم الصوتى على السواء، كما أن عمق المدود أضاف للمعنى معنى أوقع وللمبنى سلاسة وانسيابا ينضافان لإحساس شوقى بعطاء الأصوات المتقافية، وقد ميز "ابن أبى الإصبع" بحذق تصريعا عروضيا يقيم استواء الشطرين من وجهة نظر الوزن، ومن وجهة نظر البناء التركيبى للقافية، وتصريعا بديعيا منحصراً فى التماثل الصوتى للقافية، إذن فالقافية إما أنها ستكتمل تماثلا بنائيا تاما، وإما أنها تندرج فى محسن صوتى ختامى"[3] وعلى شاكلة الأول قول شوقى:

من أى عهد فى القرى / تتدفق   وبأى كف فى المدائن / تغدق[4]

بالنظر نجد أن الكلمتين المتقافيتين قد اتفقتا تركيبا ووزنا إذ جاءتا مضارعتين زمنا، مستقلتين بالتفعيلة الثالثة من بحر الكامل وزنا، ناهيك عن تواشجهما مع دلات التكتلين الإيقاعيين كليهما ومثلها تماما قوله على البسيط.

أعدت الراحة الكبرى لمن / تعبا   وفاز بالحق من لم يأله / طلبا[5]

فلفظتا (تعبا – وطلبا) تطابقتا وزنا وتركيبا وتقافيتا صوتا فكان لهما وقعهما العذب فى ختامى التكتلين. ومثل ما سبق قوله:

1- اشترط حازم أن تكون الكلمة مختارة، متمكنة حسنة الدلالة على المعنى، تابعة له، ويحسن أن يكون مقطعها مماثلا لمقطع الكلمة التى فى القافية، وأن يكون ما بين أقرب ساكن منها إلى المقطع من الحركات عدد ما بين أقرب ساكن من كلمة القافية وبين نهايتها من الحركات أيضا" – المنهاج ٢٨٢-٢٨٣.

2- الديوان: جـ٢، ص٤٩٦.

3- تحرير التحبير: ص٣٠٥، ٣٠٧.

4- الديوان: جـ١، ص٢٣٢.

5- الديوان: جـ١، ص٢٦٩.

وطن يرف هوى إلى / شبانه   كالروض رفته على / ريحانه[1]

فالكلمتان المتقافيتان جرتا بإلى وعلى على التوالى واستقلتا بتفعيلة الكامل الأخيرة أما أمثلة التصريع البديعى، ولها حضورها فى استهلالات شوقى، فهى القائمة على التصريع البديعى المتجانس كقوله على مجزوء الكامل:

قم حى هذى النيرات   حى الحسان الخيرات[2]

وكذلك قوله على البسيط:

ياراكب الريح حى النيل والهرما   وعظم السفح من سيناء والحرما[3]

ومثله قوله على الكامل:

حدثت قلبى بالسلو فشقته   وصبا إلى ذكر الحبيب فسقته[4]

تجد ان جناسا صوتيا ظاهراً ناغى كلمات التقافى فى الشطرين ليحدث - إلى جانب تأثير مقطعى التقافى - تأثيراً من نوع آخر، هو تأثير التوافق الصوتى الكلى الذى يرتقى بالمضمون ارتقاء بينا.

هذا وقد تفاجأ فى التكتلين المصرّعين بنوع من الاستقلال، ليس الوزن قافوى فقط، إنما الدلالى أيضا إذ يستقل كل شطر بمعناه ووزنه وقافيته ولا يربطه بالشطر الآخر سوى نظام الدلالة الكلية، وهذه أعلى مراتب التصريع حيث لا حاجة بشطر إلى شطر مع توفر الفاصلة التى تعد منطقة الإحكام الرابطة بين الشطرين بمعنى خفى لكنه حاضر وبارز وعلى شاكلة ذلك أقوال شوقى:

1- الديوان: جـ١، ص٥٨١.
2- الديوان: جـ٢، ص٢٤.
3- الديوان: جـ١، ص٥٢١.
4- الديوان: جـ٢، ص١٠٣.

قلب يذوب ومدمع يجــرى   ياليل هــل خبر عن الفجــر[1]

لقد لبى زعيمكم النـــداء   عزاء أهـــل دمياط عـــزاء[2]

يا أيها النـــاعى أبا الــوزراء   هذا أوان جـــلائل الأنبـــاء[3]

كل حـــى على المنية غادى   تتوالى الركاب، والموت حادى[4]

كل تكتل مما سبق قد استقل بمعناه ومضمونه الدلالى، وبتمامه العروضى وبتركيبه القاعدى وبدا من وراء هذا الاستقلال حيز الصمت بين المصراعين وكأنه اللحظة الجامعة بين زمنين لكل منهما تتمته.

أما ثانى درجات التصريع فهى التى تتزيى زى استغناء كل شطر عن الثانى فى كل شئ إلا من رابطة معنوية تجمع بينهما بشكل أو بآخر" كقول شوقى على الكامل:

تأتى الدلال سجية وتصنعــا   وأراك فى حالى دلالك مبدعــا[5]

فمع استقلال كل شطر بتركيبه وقافيته ومعناه نجد أن هناك رابطا خفيا بين الشطرين وهو كون المتحدث عنه واحد وهو المتغزل به الذى يتدلل على كل شكل بإبداع، ومثله

صريع جفنيك ينفى عنهما التهما   فما رميـــت ولكن القضـــاء رمى[6]

سلوا كؤوس الطلاهل لامســت فاها   واستخبروا الراح هل مست ثناياها[7]

فالمتحدث إليه واحد فى البيتين وهذا هو الرابط بينهما، فمع استقلال كل شطر واستغنائه عن الثانى نجد أن الثانى قد تعلق بالأول بوشيجة دلالية كخطاب أو إخبار ويبقى البروز لمنطقة ما بين الشطرين.

1- الديوان: جـ٢، ص١٢٧.
2- الديوان: جـ٢، ص٣٤١.
3- الديوان: جـ٢، ص٤٥٤.
4- الديوان: جـ٢، ص٤٣٤.
5- الديوان: جـ٢، ص١٣٢.
6- الديوان: جـ٢، ص١٤٦.
7- الديوان: جـ٢، ص١٦١.

وثالث درجات التصريع التي يصح فيها تبادل المصراعين بحيث يصلح أن يقوم الأول مقام الثاني أو العكس كقول شوقي:

قولوا له روحي فـداه   هذا التجني ما مـداه؟؟[1]

فالمعلوم أن تقدم شطر على الآخر لا يغير شيئا ولا يضيف جديداً إذ لكل من الشطرين استقلاله عن الآخر، وتراكبهما يتحقق قطعا بالثبات أو بالقلب ومثله قوله كذلك

علم أنت في المشارق مفرد   لك في العالميـن ذكر مخلـد[2]

هالة للهلاك فيها اعتصام   كيف حامت حيالها الأيـام[3]

سنون تعاد ودهر يعيـد   لعمرك ما في الليالي جديد[4]

والغالب الأعم في التصريع أن يكون للعجز تعلق بالصدر سواء أكان التعلق تركيبيا أو دلاليا أو تقابليا أو ما إلى ذلك كأقواله:

1- الديوان: جـ٢، ص١٦٢.
2- الديوان: جـ٢، ص٤٠٤.
3- الديوان: جـ٢، ص٥٤٧.
4- الديوان: جـ١، ص٧٦.

جهـــد الصبـــابة ما أكابـــد فيك   لو كان ما قــــد نقتـــه يكفيـــك[1]

الا بديارهـــم جـــن الكـــرام   وشـــفهم بليـــلاها الغـــرام[2]

على قدر الهـــوى يـــأتى العتـــاب   ومن عاتبت تفــــديه الصحـــاب[3]

يا ناعس الطرف نومى كيف تمنعه   جفنى تمنى الكرى بالطيف يجمعه[4]

وهناك درجات من التصريع لها رفعة وهى التى يتناوح فيها المرتكزان ما بين سجع او تضاد او تجانس أو اتفاق مورفولوجى أو وزنى او تكرار كل هذا من مثريات إيقاع الاستهلال كأقوال شوقى التالية:

مملكة مُدبرة   بامرأة مؤمَّرة[5]

إذ هناك اتفاق مورفولوجى بين كل من اسمى المفعول "مدبرة – مؤمرة"

جعلت حلاها وتمثالها   عيون القوافى وأمثالها[6]

فهذا لون من التقافى القائم على التجانس الصوتى.

أبا الهول طال عليك العصر   وبلغت فى الأرض أقصى العمر[7]

فهذا اللون قائم على اتحاد وزنى نهايتى التكتلين.

ما بات يثنى على علياك إنسانٌ   إلا وأنت لعين الدهر إنسانٌ[8]

فهنا وقع جناس تام بين التكتلين المتقافيين مما ولد موسيقى مفعمة بالدلالة.

1- الديوان: جـ١، ص١٢٦.
2- الشوقيات المجهولة: جـ٢، ص٢٤٣.
3- الشوقيات المجهولة: جـ٢، ص٢٨٦.
4- الشوقيات المجهولة: جـ١، ص٣٢.
5- الديوان: جـ١، ص٩٣.
6- الديوان: جـ١، ص١٢٩.
7- الديوان: ح١، ص١٩٢.
8- الديوان: جـ١، ص٥٧٤

من صور الحسن المبين عيونا　　　وأحله حدقا له وجفونا[1]

يا ناعما رقدت جفونه　　　مضناك لا تهدا شجونه[2]

وفى البيتين لون من الاتفاق فى العدد بين الكلمات المحتضنة للمقطعين المتقافيين وقد يحدث اتفاق فى الزمن بين التكتلين المتقافيين كقول شوقى:

انظر إلى الأقمار كيف تزول　　　وإلى وجوه السعد كيف تحول[3]

وعلى أي حال فإن كل تشابه صوتى أو اشتقاقى يقابله بالضرورة تشابه دلالى، وكل تخالف من النوع نفسه يقابله أيضا تخالف دلالى، والمهم فى النهاية ذلك الثراء الإيقاعى الشديد الناجم عن تلك التوشية وذلك التزيين الصوتى المقصود والنظم والذى يحتاج دائما لشاعر ذى موهبة صادقة وطبع صاف كشوقى أمير الشعراء.

خامسا: القوافى المتعددة وأثرها الإيقاعى:

إثباتا منه للبراعة، وتدليلا على عبقريته الشعرية وحسه الموسيقى رفيع المستوى خرج شوقى عن نطاق القصيدة بقالبها العمودى وقافيتها الموحدة إلى ألوان من الشعر تسمح بتنويع أصوات الختام، والتناوح بين أحرف الروى المختلفة، وشوقى وإن بقى مؤطرا فيما تركه القدماء، إلا أنه أثبت أن بداخله ذات فنان تقدمى النزعة يستطيع التنويع حتى فى ظل معطيات ما سنه القدماء من قوانين، وما صبوه من قوالب وقد تنقل شوقى فى عزوفه المعهود ما بين المزدوج والمربع والمخمس والموشح فبلغت نسبة خروجه نفسا حوالى (١٥,١٨٪) وهى النسبة المقابلة لستين وستمائة بيت وألفين (٢٦٦٠ بيتا) هى مجموع ما ورد متنوع القوافى فى كل من الديوان الذى احتوى ثلاثة أبيات وألف متنوعة القوافى، والشوقيات المجهولة التى ضمت فى جزئيها أربعة عشر بيتا وأربعمائة، وأرجوزة دول العرب وعظماء الإسلام البالغة ثلاثة وأربعين بيتا ومائتين وألف على حين أن اتجاهه إلى التعدد بلغت نسبته (٧,٥٥٪) هى النسبة المقابلة لست وخمسين قصيدة وقع

1- الديوان: جـ٢، ص١٥٤.
2- الديوان: جـ٢، ص١٥٦.
3- الديوان: جـ٢، ص٥٠٣.

معظمها فى الديوان، ولعل طول نفسه فى أرجوزة دول العرب وعظماء الإسلام هو الذى ارتفع بنفسه وانخفض باتجاهه هذا الانخفاض الملحوظ.

اما المزدوج، أو ما يسمى بالأراجيز فقد دار بكثرة فى المتنوع من شعر شوقى حتى لتكاد تحسم له الغلبة الظاهرة فى التواتر فى الديوان والشوقيات المجهولة إذ استعمله فى أربع وأربعين قصيدة بلغ معدل أعلاها واحداً وتسعين بيتاً ومعدل أدناها خمسة أبيات ويرد معظم هذه الأراجيز فى حكاياته التعليمية للأطفال وذلك لتناسب غنائية هذا الشكل وانسيابيته الإيقاعية مع نزعة الوعظ والإرشاد التى برع شوقى فى صبها فى قوالب الأراجيز الشعرية مستعملا وزنين شعريين هما الرجز وهو وزن به خفة وليونة تليقان بحركية الغناء التعليمى أو الحداء الإنشادى" والرمل وهو ما يسمى النقاد ما يصاغ على وزنه بنظائر الأراجيز أو أشباهها وقد صاغ شوقى عليه ثلاث قصائد بلغ عدد أبياتها مجموعة ثلاثين بيتا ومائة، وتبقى على جانب رائعته دول العرب وعظماء الإسلام التى تناسب الرجز وزنا مع غرضها القائم على العرض التأريخى الموسع، وفى هذا النوع من الشعر "تتميز القافية مع كل بيت" ويراعى الناظم أن تكون الأبيات مصرعة، فقافية الشطر الأول هى نفس قافية الشطر الثانى، وقد وجد بعض شعراء العباسيين هذا النظم سهلا يسيرا لا يكلفهم مشقة أو عنتا، ولا تطغى قوافيه على ما قد يجول فى صدورهم من معان وأخيلة وقد وجدوه أليق بنظم القصص الطويلة والحكم والأمثال، وما أرادوا نظمه من مسائل العلوم، ذلك لأن الناظم يستطيع أن ينظم منه آلافا من الأبيات دون أن يصيبه جهد أو عنت، ودون أن يتعثر فى التعبير عن معانيه"[1] وهذا عين ما صنعه شوقى فى أرجوزته تلك وفى معظم أراجيزه التعليمية، وقد اتخذت كل أراجيز شوقى المزدوجة هذا الشكل:

ا ________	ا ________
ب ________	ب ________
جـ ________	جـ ________

مما جعل للأبيات جلجلة ودويا دوريين يتغيران مع خاتمى شطرى كل بيت إثر اتخاذ التصريع مرتكزا صوتيا ملازما ومن أروع أراجيزه قوله على الرمل:

1- موسيقى الشعر: د/أنيس، ص٣٠٠، ٣٠١.

اذكر الآيــة إذ أنت جنــين	لك فى الظلمة للنور حنين
كل يوم لك شأن فى الظلـم	حار فيه كل بقـراط علـم
كان فى جنبك شئ من علق	حين مسته يد الله خفـق
صـار حســا وحياة بعدما	كان فى الأضـلاع لحما ودما[1]

تأمل دندنة شوقى فالمطلق يقابله مطلق، والمقيد يقابله مقيد مثله، وروى يناوح مثله ووزن يحاور قبيله، وانسيابية وانطلاق، وتحرر وانعتاق، وابتعاد عن إملال التكرر، وحرص على اللفظ المنتقى والمعنى المختار، وعلى مثل الشاكلة قوله على الرجز.

وأفضل الصلاة والسلام	على أجــل رسل الإسـلام
من بلغت أمته بـه الأدب	ورفعــت همته ذكر العـرب
صلى عليه الله فى سمائه	وعرشه السـبح فى أسمائه
وجعل الجنة من رحابـه	وزفها لحســنى أصحابـه
خلائف الحق أئمة الهدى	الرافعين بعــده ما مهـدا
الفاتحين بالقنا للحــق	المنقذين من قيـود الـرق
وجعل الخلد نظام الآل	ومن تلا الوسطى من اللآلى
بنى على وبنى العباس	زواخر الجـود أسود الباس
الأكرمين نسبا مطهرا	الأرفعين حســبا ومظهـرا[2]

انظر إلى ما ينطوى عليه الاستعمال من غنائية وما تحويه التعابير من ترنم وحداء، ودقق فى حسن تخلص شوقى من التعبير عن عصر إلى عصر آخر، حتى لكأنها سلك واحد انتظم جميع أفراده انتظاما فريداً، وساعدت انسيابية الرجز وتعدد مقاطعه وتنوعها على إحداث ذلك التنغيم، الذى يتوجه الثقافى متنوع الحركة برنين صوتى بالأذن دوى سجع الكهنة، هذا وقد أدار شوقى أيضا بعض أراجيزه على مجزوء هذا الوزن

1- الديوان: جـ٢، ص٥.
2- دول العرب وعظماء الإسلام: ص٥.

مما صنع بها لونا من التقافز الإيقاعى المرح، وبلغت أطول روائعه على مجزوء الرجز خمسة أبيات ومائة ومن بين أبياتها:

فهـب داعى النيـل   من نومـه الطويل
يقـول يا مرشـان   يا أيـها الشـيطان
يا أسـد القفـار   يـا حيـة البرارى
يا سـمكا عوامـا   يا طـائرا حوامـا
يا ليـكة العجـين   يا بـلة فى الطين
يا ضجـة الطبـول   على طريـق الغول
يا خارجا من علبه   يا حادثا فى لعبـة
يا مشـكلا لما نزل   ومشكلين إن رحل[1]

إن اختصار التفاعيل لأربع قد أدنى المسافة الصوتية بين المتقافيين فصنع بذلك فى الأبيات جلجلة إيقاعية ظاهرة، ولم يكتف شوقى بذلك إنما عمد إلى راسية استهلالية عمادها حرف النداء "يا" المتكرر فى صدور الأبيات الخمسة الأخيرة حتى ليبدو وكأنه معدل صوتى يقابل قافيتى المصراعين، ومن هذا المنطلق صدر حكمنا ببراعة شوقى فى استغلال معطيات هذا الوزن بكل ما له يصلح.

أما المربع فى شعر شوقى فقد استعمله فى عشر درر وقعت ست منها على الوافر وثلاث على المتدارك وواحدة على الرمل وللمربع فى شعرنا العربى أشكال ثلاثة إما أن تتفق قوافى أشطاره الأربعة، وإما أن يتفق الثلاث الأول بينما تند الرابعة وإما أن تستقيم قافية الشطر الأول مع قافية الشطر الثالث، والثانى مع الرابع أى أنها ترد بهذه الأشكال:

______أ ______أ   ______أ ______أ
______أ ______أ   ______أ ______ب

______أ ______ب
______أ ______ب

1- الشوقيات المجهولة: جـ١، ص١٣٣.

وشوقى استعمل الشكل الأول، أى مصرع المقدارين فى مستهلات معظم مربعاته بينما غلب الشكل الثانى غلبة ظاهرة جريا من شوقى على عادة قدامى الشعراء وقد أدار شوقى معظم مربعاته فى الأناشيد إذ لها على اللسان سلاسة الماء ومن أروع مربعاته قوله على الوافر:

بحمـــد الله رب العـــــالمينـــا	وحمـــدك يا أمير المؤمنينـا
لقينــا فــى عدوك ما لقينا	لقينا الفتح والنصـر المبينا
هم شهروا أذى وشــهرت حربا	فكنت أجل إقداما وضربـا
أخذت حدودهم شـــرقا وغربا	وطهرت المواقع والحصـونا
وقبل الحرب حرب منك كانت	نتائجها لنا ظـهرت وبـانت
ألنت الحــــادثات بـها فلانت	وغادرت القياصر حـائرينا[1]

نجد أن شوقى قد استعمل الشكلين الأولين فى هذا المربع إذ صرع البيتين الأولين ثم نوع ثلاث القوافى التالية لها ثم عاد للنون الأول ثانية ليقرع سمع المتلقى بحرف يعد ركيزة تتكرر بشكل آلى على مدار المربع كله يزيد جمالها تنوع ما سلفها من أصوات أما شاكلة المربعات الأخيرة فقد نظم عليها شوقى رائعة يقول فيها:

أشرقت حلــوان	يا بن محييها
بعــلى الشـــان	بدر ناديـــها
زارهـــا الغـــيث	مـذ بدا فيـها
وأتـــى الغــوث	لأهــــاليـــها
ياشـــقيق المجد	يا أخا الأفضال
أنت نجم السـعد	فى سما الإقبال
جاهـك الجـاه	والرعاية غال
صــــانــك الله	وأدام الآل[2]

---

[1]- الديوان: جـ١، ص٤٠٢.
[2]- الشوقيات المجهولة: جـ١، ١٤٢.

على حين اعتمد شوقى فى مربعته الأولى على التكرار والترديد والتجانس والطباق والترادف إلى جانب التصريع المتكرر بنظام آلى، والتقفية المهندسة، نجد أنه مال إلى التقافز الإيقاعى والرشاقة الموسيقية فى مقطوعته الأخيرة مستعملا تقفية خاصة تتراسل فيما بينها بشكل هندسى بديع فعلى حين اتفقت أصواتها فى أشطار المستهلات بيتين ببيتين نجد أنها اتفقت فى خواتيم أشطار الأعجاز أربعة أربعة مما يصنع تنوعاً تقفويا بديعاً يعضد حكمنا برهافة حس شوقى الإيقاعى.

كما كان للمخمسات نصيب فى شعر شوقى إذ صاغ مخمسة بديعة وقعت فى سبعين بيتا وجاءت فى الجزء الثانى من الشوقيات المجهولة أدارها شوقى على وزن الكامل:

الحق حجتــــه هى الغراء   هيهات فى فلك الصباح مراء

لا يطلبن الغاية الشعراء   لو نال كنه جـــلالك الكبراء

آتت به سيناء والإسراء

الوهم يبعد فى الظنون ويقرب   والعقل فيك مسافر متغرب

والفكر يهرب حيث أنت المهـرب   والنفس غايتها إليـك تقرب

وقصارها فى عفوك استذراء

العقل أنت عقلته وسرحته   وأحرت فيك دليله وأرحته

أتيته الحجر الأصم ونحتــه   والنجم يعبد فوقه أو تحته

ما توهم الغبراء والخضراء

بالهند هلكى فى الهياكل سبح   وبمنف كهان كلهنك سبحوا

والروم غرقى فى المحبة سيح   سقراط مغدو عليه مصبح

فيك الزعاف ومنه الاستمراء

حيران يذهب فى السماء ويبحث   ويثير وجه الأرض عنك ويبحث

ويلوذ بالأنواء حيــــن تحثحث   ويحس ما هالوا التراب وما حثوا

بيد تميت العالمين وراء[1]

---

[1]- الشوقيات المجهولة: جـــ٢، ص١٨٣

لك الله ياشوقى، فلو لم اقيد قلمى لأدرجت المخمسة كلها إذ كلها بديعة فهى تعد من عيون شعر الأمير الذى استعمل فيها جميع أحرف الهجاء رويا الشائع والمتوسط والنادر بل والمنعدم وروده رويا ايضا، حتى لكأنه يتحدى كل متذوقة الضاد وعشاقها بهذه الفريدة، ناهيك عن ترصيفه الصوتى الرائع إذ بدا كل صوت ختامى مستنفرا كل ما استطاع من أصوات مماثلة له او قريبة منه مخرجا فى تكتلات صوتية لها بدع خاص وألق خاص، إضافة إلى الرابط الصوتى المؤثر الماثل فى الهمزة التى تعد مرتكزا صوتيا ينطلق شوقى منه ويعود إليه وقد اتخذت هذه الفريدة شكل هذا المخطط.

______ أ   ______ أ
______ أ   ______ أ
______ أ
______ ب   ______ ب
______ ب   ______ ب
______ أ
______ ج   ______ ج
______ ج   ______ ج

اما الموشح فقد صاغ شوقى موشحا واحداً يحمل عنوان [صقر قريش] صبه فى وزن الرمل واتخذ هذا الشكل:

______ أ   ______ ب
______ أ   ______ ب

______ ج   ______ د
______ ج   ______ د
______ ج   ______ د
______ أ   ______ ب
______ أ   ______ ب

ومن بين أبياته قوله:

من لنضـــو يتنـزى ألما ... بـــرح الشوق به فى الغلس
حن للبـان وناجى العلما ... اين شرق الأرض من اندلس

بلبل علمــه البيـن البيـــان ... بات فى حبل الشـــجون ارتبكا
فى سماء الليل مخلوع العنـــان ... ضـــاقت الأرض عليـــه شبكا
كلما استوحش فى ظل الجنان ... جن فاستضحك من حيث بكى

ارتـدى برنســه والتثما ... وخطا خطوة شيخ مرعس
ويرى ذا حدب إن جثما ... فإن ارتـــد بـــدا ذا قعس

على شاكلة روى المطلع صدراً أو عجزا يسير الموشح كله متناوحاً بين الميمين والسينين وتتبع الأقفال المطالع على ذات الوتيرة، على حين تتجدد قوافى ثلاثة الأبيات التابعة للمطلع صدرا وعجزاً ايضا لتبديها اغصانا ذات تلون إيقاعى يمنح التقافز الإيقاعى حركية صوتية ذات الق موسيقى خاص، إذ يقابل قارية قافيتى المطالع والأقفال بتجدد وانسيابية قوافى الأغصان مما يبدى الموشح وكأنه طنفسة موسيقية منغمة الجوانب مفعمة بالمصوتات الرنانة وبخاصة أنه يعارض به موشحا مشهورا لابن الخطيب، ويعد لجوء شوقى للموشحات إطاراً موسيقيا إبداعاً منه يتطلع من ورائه لامتاع متذوقه شعره، ويتجلى إبداعه أكثر انه اورد هذا الموشح فى قلب أرجوزة دول العرب وعظماء الإسلام فانتقل به أولا من الرجز إلى الرمل وزنا، وما هى به ثانيا حديثه عن شخصية أندلسية وهو عبدالرحمن الداخل فطالما ان الأندلس هى منبت الموشح كفن شعرى فليكن تناول تاريخها توشحا وطالما أن التوشح تحليه وتنغيم للكلم العربى، فليكن موشح صقر قريش النغمة الدافئة والرائعة فى هذه الأرجوزة كلها، وكل هذا يعض جزء من دلائل عبقرية شوقى الشاعر الذى تمكن تمكن المقتدر المالك لأدواته من قولية ما يعيش من تجارب فيما يشاء من قوالب، ليكتب لذاته التميز والتفرد بين شعراء العربية جميعهم.

الفصل الثالث

البنية الإيقاعية والتركيب الموسيقى

فى مسرحيات شوقى

شوقى – والمسرح الشعرى:

"الشعر بين أبوين التاريخ والطبيعة"، اتكأ شوقى على هذه المقولة التى أطلقها فى مقدمته لقصيدة "رومة" فاصطنع منها منهجا اقتصر عليه فى مسرحياته الشعرية، ولا مراء فى أن لشوقى فى متذوقيه تأثيرا لم تعهده ساحة الأدب منذ المتنبى، إذ إن ملامح اقتداره التعبيرى مثلت فى شعره رغبة منه فى الإبداع والخلق أولا، واستثمارا لكل منجز شعرى ثانيا، وقد كان مسرح شوقى انعكاسا حيا لما عليه المجتمع إذ اختار التاريخ المصرى القديم مصدراً لبعض مسرحياته إذكاء للروح الوطنية، وعطف على التاريخ العربى مصوراً الروح القومية وماتحا من عيالم تراثنا العربى ما به يرسخ العاطفة القومية ولم تفته مراعاة ما يتسم به المجتمع المصرى من خفة ظل فأدخل فى مسرحياته روحاً فكاهية رفيعة المستوى ليثبت أن الشعر الجيد يصلح لكل زمان ومكان، ويستطيع أن يترك لنفسه أثراً فى أى ذوق أيا كان ذلك الذوق.

والحق ان شوقى حاول جاهداً أن يُعرّب الشعر التمثيلى تعريبا كاملا بما لاءم ملاءمة دقيقة بين أصوله ومناهجه الغربية وظروف جمهوره المصرى العربى، وحاجاته ورغباته، ومن تتمة ذلك عنده أنه رفع الفوارق بين لغة هذا الشعر ولغة شعرنا الغنائى، وبذلك اتسع تأثيره فى الجمهور، لأنه احتفظ فى هذا الشعر الجديد بكل ما يخلب لبه فى الشعر الغنائى الخالص من روعة الموسيقى وحرارة العاطفة وجمال التصوير، ما جعل تمثيلياته أعمالا شعرية رائعة"[1].

وشوقى شاعراً مسرحيا، كان ينقل بصدق شديد زفرات أبطال أعماله ويوائم مواءمة شديدة بين لغته الشاعرة ولغة البيئة التى يعبر عنها وطبيعتها وجوها العام، بل يكاد يتفوق أحيانا فى الإيحاء بالجو العام للعمل عما كنا نعهده من أبطاله الحقيقيين، وهذا ما شعرناه فى انطلاقه معبرا على لسان شاعرين عظيمين، وعاشقين نادرين هما عنترة والمجنون، اللذين تقمص شوقى بحذق شديد شخصيتيهما وانطلق معبرا على لسانهما بلغة تجاوزت لغة الغزل العادية، بل وحلقت بنا فى سماوات العشق الملتهب

---

[1]- فصول فى الشعر ونقده – د/شوقى ضيف – ص٣٤٨ طبعة ثالثة دار المعارف ١٩٨٨.

ووجدناه ينتقل بنا فى مسرحياته جميعها من الحب إلى الحرب، من السكون إلى الصخب، من الفرح إلى الترح محققا فى جميع أعماله تراوحاً إيقاعيا مريحا، له هسيس الرؤى وصخب نهار البرارى. وبين الهسيس والصخب تراسل النغم، وتواصل الأصداء وسحر الانسياب وإيقاع وقع التوقيع بالكلم.

البحر	الرجز					الكامل		البسيط			الرمل		الخفيف		الوافر		المتدارك		المتقارب	الطويل	الهزج	المجتث	السريع	المنسرح	المجموع	النسبة %
الفصل	التام	المجزوء	المنهوك	المشطور	الموحد	التام	المجزوء	التام	المخلع	المشطور	التام	المجزوء	التام	المجزوء	التام	المجزوء	التام	المشطور								
مصرع كليوباترا	١٧	١٠٠	٢٦	١٢٨	١١	١١٦	١٦	٣٨	١٥		٢٨	١١٢	٨٦	٢٨	٨١	-	٢٣	-	١١٩	٩٢	١٠٦	٧٩	٩	-	١٢٦٧	١٧,٨٣
	٢٨٢					١٣٢		٥٣			١٤٠		١١٤		٨١		٢٣									
قمبيز	٢٢	٢١٧	٣٩	١٠٤	٢١	٢٧	٢٣	١٩	٢٩	٢٥	٣٢	٨٠	٩٢	٤١	٦٧	-	١	-	٨١	٤٨	١٢٥	٧٧	٢٩	٧	١٢٠٣	١٦,٩٣
	٤٠٣					٥٠		٧٠			١١٢		١٣٣		٦٧		١									
مجنون ليلى	٣٧	١٢٩	٢٠	٤٧	-	٥٧	٧	٢٩	٦	١٦	٥٩	٥٢	٦٧	٤٢	٤٠	-	٢	-	٢٢٣	١٢٨	١١٦	٢٤	١٢	١٥	١١٢٨	١٥,٨٧
	٢٣٣					٦٤		٥١			١١١		١٠٩		٤٠		٢									
علي بك الكبير	٣٤	١٦٧	٤٨	٥٣	٥	٧٤	١١	٤٤	٥٧	-	٢٨	٢٥	١٥٩	٢٣	٦	٧			١٤٥	١٢٦	٤٧	٤٨	١٢	-	١١١٩	١٥,٧٤
	٣٠٧					٨٥		١٠١			٥٣		١٨٢		١٣											
عنترة	٤١	١٨٣	٥٧	٧٥	١٣	٦٠	٢٦	٦٤	٥٤	٣٥	٢٤	٧	٦٥	٩	٤٧	-	١	٥	٤١	٨٢	٤١	٥٨	٦	١	٩٩٥	١٤,٠٠
	٣٦٩					٨٦		١٥٣			٣١		٧٤		٤٧		٦									
البخيلة	٦٨	٢٢٨	٣٨	٥١	-	٥	٢	٤	٢٨	-	١٨	٣٥	٥٤	١٣	٩	٢٠	١	-	٣٣	٧	٣٣	٤٠	٢٤	٢	٧١٦	١٠,٠٧
	٢٨٨					٧		٣٢			٥٣		٦٧		٢٩		١									
الست هدى	٨٢	٢٢١	٢٧	٨٧	٣	-	٥	-	٢٤		٥	٤١	٤٣	٩	٧	-	٣	-	١٢	٧	١٨	٤٣	٢٢	٨	٦٧٧	٩,٥٢
	٤٢٠					٥		٢٤			٤٦		٥٢		٧		٣									
مجموع الأجزاء	٣٠١	١٢٤٥	٢٥٥	٥١٨	٥٣	٣٣٩	٩٠	١٩٥	٢٢٢	٧٦	١٩٤	٣٥٢	٥٦٦	١٦٥	٢٥٧	٢٧	٣١	٥								
النسبة (%)	٤,٢٣	١٧,٥٢	٣,٥٨	٧,٧١	٠,٧٤	٤,٧٧	١,٢٦	٢,٧٤	٣,١٤	١,٠٦	٢,٧٣	٤,٩٥	٧,٩٦	٢,٣٢	٣,٦١	٠,٣٨	٠,٤٣	٠,٠٧								
المجموع الكلي	٢٤٠٢					٤٢٩		٤٩٤			٥٤٦		٧٣١		٢٨٤		٣٦		٧٠٤	٤٩٠	٤٨٦	٣٥٩	١١١	٣٣	٧١٠٥	
النسبة (%)	٣٣,٨٠					٦,٣		٦,٩٥			٧,٦٨		١٠,٢٨		٣,٩٩		٠,٥		٩,٩٠	٦,٨٩	٦,٨٤	٥,٠٥	١,٥٦	٠,٤٦		

باستبيان معطيات الجدول رقم "١" نجد ان ترتيب مسرحيات شوقى من حيث الكم ورد كالتالى (مصرع كليوباتر- قمبيز – مجنون ليلى – على بك الكبير – عنترة – البخيلة – الست هدى) وقعت جميعها فى سبعة آلاف وخمسة ابيات ومائة (٧١٠٥ بيتا) اى ما يعادل (٢٨,٨٥٪) من نسبة شعره الكلية، ويكون شعر شوقى كله - بعد إضافة المسرحيات - قد بلغ اربعة وعشرين بيتا، واربعة وعشرين الفا وستمائة بيت (٢٤٦٢٤ بيتا) وهو دليل خصب نادر المثال، ليس فى الشعر العربى فحسب، إنما فى الشعر العالى أيضا، وبهذا العدد يكون شوقى قد جاوز بعدد أبيات شعره عدد ايام حياته كلها، ليبقى شعره دليل نبوغ، وشارة عبقرية تند عن المثال.

نلاحظ أن تواتر أبيات كل مسرحية يتعلق بمدى علاقتها بالتراث سواء التاريخى أو الأدبى، إذ تحكم شوقى فى هذه الحالة تداخلات تاريخية،، وترابطات أحداث بعينها تؤطر شوقى وتحكم معيارية صياغته، ودليل ذلك احتلال المسرحيتين الاجتماعيتين الدرجتين الأخيرتين فى سلم التواتر.

كان لاستخدام شوقى الأوزان فى المسرحيات طرافة خاصة إذ تباين استخدامه إياها اتجاها تباينا تاما عن شعره الغنائى وحتى تسهل المقارنة ننظر إلى الجدول التالى:

الشعر الغنائى			الشعر المسرحى		
م	الوزن	النسبة (٪)	م	الوزن	النسبة (٪)
١-	الكامل	٢٩,٣١	١-	الرجز	٣٣,٨٠
٢-	الرجز	١٣,٤٩	٢-	الخفيف	١٠,٢٨
٣-	الوافر	١١,٠٥	٣-	المتقارب	٩,٩٠
٤-	الخفيف	١٠,٢٠	٤-	الرمل	٧,٦٨
٥-	البسيط	١٠,٠٩	٥-	البسيط	٦,٩٥
٦-	الرمل	٨,٧٥	٦-	الطويل	٦,٨٩
٧-	الطويل	٦,٠٦	٧-	الهزج	٦,٨٤
٨-	المتقارب	٤,٣٧	٨-	الكامل	٦,٣٠
٩-	السريع	٢,١٧	٩-	المجتث	٥,٠٥
١٠-	المجتث		١٠-	الوافر	٣,٩٩
١١-	الهزج		١١-	السريع	١,٥٦
١٢-	المتدارك		١٢-	المتدارك	٠,٥٠
١٣-	المقتضب		١٣-	المنسرح	٠,٤٦
١٤-	المديد				
١٥-	المنسرح				
١٦-	الزجل				

يتضح من خلال المقارنة ما يلى:

١- استبعد شوقى من مسرحياته أوزان (المديد – المقتضب – المضارع – الزجل) وهذه أبحر بطبيعتها نادرة التواتر فى الأدب العربى من قديمه إلى حديثه، كما أنها ليست طيعة بالقدر الكافى للتراشق الحوارى الذى هو أساس البناء المسرحى.

٢- يلاحظ التراجع الشديد لكل من الكامل والوافر إذ هبط شوقى باستعمالهما فى شعره المسرحى من المرتبتين الأولى والثالثة إلى المرتبتين الثامنة والعاشرة ولعل ذلك يرتبط بكثرة مقاطع هذين الوزنين إذ لوحظ أنه كلما كثرت مقاطع الوزن قلت صلاحيته للشعر المسرحى لحاجة هذا اللون من الشعر للتقافز الإيقاعى والسرعة فى الأداء.

٣- يعضد الرأى السابق احتلال كل من الرجز والخفيف والمتقارب وهم من مجموعة (٢٤ مقطعا) للمراتب الثلاثة الأولى، ثم تلاهم الرمل وهو من مجموعة (٢٢ مقطعا) على حين هبط تواتر كل من البسيط والطويل وهما معاً يمثلان مجموعة الـ (٢٨ مقطعا).

٤- يلاحظ أن أوزان الوافر والسريع والمتدارك والمنسرح لا تمثل نسبة ذات بال فى شعر شوقى المسرحى إذ ندر اتجاه شوقى إليها إطاراً وزنيا وهذا أمر غريب ومثير للدهشة وبخاصة مع وزن الوافر الذى ارتفع به شوقى ارتفاعاً مذهلاً فى شعره عن شعر كل سابقيه.

٥- لعل ارتفاع شوقى فى شعره المسرحى بكل من الرجز (من الثانية فى شعره الغنائى إلى الأولى) فى شعره المسرحى، والخفيف (من الرابعة إلى الثانية) والمتقارب (من الثامنة إلى الثالثة) والرمل (من السادسة إلى الرابعة) والهزج (من الحادية عشرة إلى السابعة) لعل ذلك كان تأكيداً منه على صلاحية هذه الأوزان لأن تحتل الدرجات الأول تواتراً لطواعية إيقاعية للغة الحوار المسرحى دون غيرها من الأوزان ذات الامتداد المقطعى الظاهر.

٦- لعل من البعيد عن التأكيد إذن أن إضافة ما استعمله شوقى من أوزان فى شعره المسرحى لما استعمله على نفس هذه الأوزان فى شعره الغنائى يحدث تباينا خطيراً فى التواترين الآنى والزمانى وتغييرا جذريا فى النسب الكلية للنفس الشعرى لشوقى وهذا ما سيوضحه الجدول التالى:

م	الوزن	عدد الأبيات فى الشعر الغنائى	عدد الأبيات فى الشعر المسرحى	المجموع الكلى	الترتيب الفعلى	النسبة (٪)
١-	الكامل	٥٠٩٧	٤٢٩	٥٥٢٦	الكامل	٢٢,٤٤
٢-	الرجز	٢٤١٣	٢٤٠٢	٤٨١٥	الرجز	١٩,٥٥
٣-	الوافر	١٩٢٢	٢٨٤	٢٢٠٦	الخفيف	١٠,٤٧
٤-	الخفيف	١٨٤٨	٧٣١	٢٥٧٩	البسيط	٩,١٤
٥-	البسيط	١٧٥٩	٤٩٤	٢٢٥٣	الوافر	٨,٩٥
٦-	الرمل	١٥٢٣	٥٤٦	٢٠٦٩	الرمل	٨,٤٠
٧-	الطويل	١٠٥٤	٤٩٠	١٥٤٤	الطويل	٦,٢٧
٨-	المتقارب	٧٦١	٧٠٤	١٤٦٥	المتقارب	٥,٩٤
٩-	السريع	٣٧٦	١١١	٤٨٧	الهزج	٢,٦٦
١٠-	المجتث	٢٦٧	٣٥٩	٦٢٦	المجتث	٢,٥٤
١١-	الهزج	١٧٠	٤٨٦	٦٥٦	السريع	١,٩٧
١٢-	المتدارك	١٥٠	٣٦	١٨٦	المتدارك	٠,٧٥
١٣-	المقتضب	١٢٤	-	١٢٤	المقتضب	٠,٥٠
١٤-	المديد	٣٧	-	٣٧	المديد	٠,١٥
١٥-	المنسرح	١٢	٣٣	٤٥	المنسرح	٠,١٨
١٦-	الزجل	٦	-	٦	الزجل	٠,٠٢

- لوحظ تراجع نسبة كل من الكامل والرجز قياساً لمجموع شعر شوقى وإن ظلا فى مرتبتيهما ولعل ذلك راجع لارتفاع نسبة استعمال شوقى الرجز إطاراً وزنياً فى مسرحياته إذ كادت تبلغ نفس نسبة استعماله إياه فى الشعر الغنائى، وشوقى فى الحالتين قد سما بالرجز سمواً لم يعادله فيه شاعر سابق ولا لاحق إذ استغل غنائية هذا الوزن وحلاوة وليونة نظمه استغلالا حسنا.
- لوحظ قفز كل من الخفيف فالبسيط عن مرتبتيهما الرابعة فالخامسة فى الشعر الغنائى للمرتبتين الثالثة فالرابعة فى مجموع شعر شوقى ولعل ذلك راجع لتنحى الوافر عن مرتبته الأصلية فى التواتر فى شعر شوقى الغنائى.

- لوحظ ثبات كل من الرمل والطويل والمتقارب مع خمسة الأبحر الأخيرة على نفس مراتبهم فى التواترين وإن اتضح تفوق كل من الرمل والمتقارب فى شعر شوقى المسرحى.
- ارتفع شوقى نفساً ارتفاعاً ملحوظاً بكل من الهزج فالمجتث فى شعره المسرحى إذ تخطيا تواتريهما فى شعره الغنائى ويعزى ذلك أيضا لقلة مقاطعهم وتناسب توقيعاتهم مع الشعر المسرحى. كما يلاحظ أن للمنسرح شأناً مع شوقى فى شعره المسرحى إذ تجاوز فى استعماله إياه نسبة الضعف عن شعره الغنائى وإن لم يكن لذلك تأثير بين فى النسبة الكلية للنفس.
- ويبقى لشوقى بعد كل ذلك بقاؤه فى إطار ما صبه القدماء من بنى وزنية حتى فى شعره المسرحى إذ لم يلمح له تجديد يذكر فى أوزان شعره وإن استغل كل إمكانيات الأوزان على ما سيظهر بإذن الله من خلال تبين خصائص استخدامه كل بحر على حدة:

خصائص استخدام الأبحر وأثر ذلك فى الإيقاع:

١- الرجز:

إن لشوقى مع هذا الوزن شأناً عجيباً إذ استعمله إطاراً وزنيا فى جميع مظاهره: موحد القافية ومتنوعها ودار فى شعره المسرحى على جميع أشكاله: تاماً ومجزوءاً ومنهوكا ومشطوراً وموحداً، وإذا كان التفوق لهذا الوزن تاما فى شعر شوقى الغنائى فإن الغلبة هاهنا لمجزوئه ومشطوره إذ تجاوز بالأول، أى المجزوء، نسبة النصف لاتجاهه لهذا الوزن إطاراً مقطعيا (٥١،٨٣٪) بينما بلغت نسبة الأخير (٢٢،٨١٪) أى ما يربو على خمس نفسه فيه وعلى كل فإن تراجع التام بالقياس للأشكال الأربعة الأخرى إنما يرجع لصلاحية هذه الأخيرة لما يتطلبه الشعر المسرحى من رشاقة إيقاعية وسرعة أداء مع تميز توقيع.

بالنظر لدوران هذا الوزن مع مسرحيات شوقى نجد أنه استعمله فيما يزيد عن نصف نفسه عليه فى مسرحية الست هدى (٤٢٠ رجز/١٥٧ بقية الأبحر) وكذلك فى مسرحية البخيلة (٢٨٨ رجز/٣٢٨ بقية الأوزان) إثباتا منه لصلاحية هذا الوزن الشديدة

لمتطلبات التعابير الاجتماعية الفكهة الخفيفة ثم تواتر نفسه عليه تباعاً على هذا الترتيب (قمبيز – عنترة – على بك الكبير – مصرع كليوباترا – مجنون ليلى).

بلغت نسبة اتجاهه إليه (٣٣,٨٠٪) وهى النسبة المقابلة لبيتين وأربعمائة بيت والفين (٢٤٠٢ بيتا) اى ان ثلث نفس شوقى فى المسرحيات جاء على الرجز وحده.

عدد مقاطع الرجز التام (٢٤ مقطعا) وقد بعد شوقى تماماً عن هذا الشكل مؤثراً اشكاله المجزوءة الأخرى فهبط بعدد مقاطعه وصولا لدرجة الرشاقة الإيقاعية المتماهية مع متطلبات المسرح الشعرى وإذا حاولنا ربط هذا الوزن بالمعنى المعبر عنه لوجدنا انسجاما جميلا يدور بينهما فتأمل قوله على مجزوء هذا الوزن فى مسرحية "الست هدى".

يرحمـــــه الله وان	لم ار لــــون قرشـه
عشت اثنتين معـه	لم انتفـع بفرشـه
لو لم يمت لمت من	جخـــته وفشـــه
كأنما تســـــربت	عمـارة فى كرشـــه
يدب كالحلوف فى	خروجـه من قشه
وما استرحت ليلة	من طحنـــه ودشـه
ومن تــلال جيره	ومن حبال "دبشـه"[1]

ظاهر جداً مدى البساطة فى استعمال اللغة عند شوقى مع هذا الوزن بما يتمشى مع شخصية من عامة الشعب وبسطائهم، ناهيك عن ذكائه فى اتخاذ مجزوء الرجز إطاراً وزنيا إذ بهذا الوزن رشاقة خاصة تتسع للتعابير الشعبية التى بدت جداً فى منطقة التقفية التى احتضنتها التفعيلة الأخيرة لمجزوء الرجز لتخرجنا بها من أكاديمية لغة الشعر العادية إلى بساطة لغة الشعر الشعبى فتأمل مرتكزات التقفية (قرشه – فرشه – فشه – كرشه – قشه – دشه – دبشه) كلها من كلمات طغام البشر لا تحس فيها برفعة لغة الشعر، وإنما تحس معها ببساطة التناول والتناسب التام مع إيقاعية مجزوء الرجز وانسيابيته، فالست هدى تصف حالها مع زوج كان مقاولا فبم تأتى سوى بهذه الألفاظ؟ وبأى القوالب الوزنية تصب أقوالها؟ ليس أنسب من لغة العامة ومن رشاقة مجزوء الرجز.

1- المسرحيات: هـــ ع ك ١٩٨٤م ص٦٧٨.

اما بالنظر لما يدور من تراشق بين اشكال هذا الوزن المتعددة فتأمل معطيات هذا المشهد.

فيقول احدهم: وهذه دوباره

آخر : الشيخة الثرثاره

الأول : هلمى يا دوبارا هاتى اذكرى الأخبارا

دوباره : لا تسألونى ما الخبر مصر ترى اليوم العبر

لكن صه / حذار لا يدرين دارى

(منهوك الرجز)

مستفعلن – متفعل مستفعلن – متفعل

--ب- / ب-- --ب- / ب--

ثم تنتقل المتحدثة نفسها من منهوك الرجز إلى مشطوره فى نفس اللحظة

ونفس المشهد قائلة: عارضنى الساعة فى طريق

فتى مليح الحسن والبريق

يسألها سائل: من الجنود؟؟

العجوز: لا ! من القواد

عالى المكان

ظاهر الميلاد

(مشطور الرجز)

آخر: وما اتى – ما فعلا؟؟

العجوز: عانقنى وقبلا ← منهوك الرجز

متفعلن – مستعلن مستعلن – متفعلن

الأول :وأين؟ فوق فمك الدرى

آخر :أو من على جبينك البدرى

آخر :أو فوق خد مثل روث البغل

الأول :او فوق ذقن مثل كعب النعل

العجوز: أهذه نجدتكم يا فتيه

أهكذا تحمى بمصر النسوه

يا أسفا على القرون الخاليه

يا أسفا على النفوس العاليه

(مشطور الرجز)

مستعلن – مستعلن – مستفعلن

-ب ب-/- ب ب-/--ب-

احدهم [ويرى شخصا مقبلا]

هذا أها، من أين جئت؟؟*

مستفعلن – مستفعلان

كيف انت يا اها[1] ؟؟ ← مجزوء الرجز

مستعلن - متفعلن

إن لشوقى براعة خاصة فى التنقل بين مختلف البنى الوزنية لأشكال الرجز المختلفة إذ انتقل ببراعة لا تشعر المتلقى العادى بالخروج عن قارية الإطار من مقدار إلى مقدار وإن كانا على نفس الوزن إلا أنهما اختلفا كما مقطعيا وصوتيا على السواء، لكن شوقى أدار منهوك الرجز فى التراشق الحوارى فى المستهل ببراعة ثم انتقل إلى مشطوره ذى التفاعيل الثلاث فأدار به جملتين حواريتين ثم عاد لمنهوكه فى تدخل حوارى آخر ثم انتقل لمشهد تهكمى تناسبت معه امتدادية المشطور – ثم يختتم بمجزوء هذا الوزن مثبتا طواعيه هذا الوزن بجميع أشكاله لإدارة جمل حوارية تصف مشهداً تعبيريا بعينه يصعب التقافز به عبر عطاء وزن آخر إذ لإيقاعية أشكال الرجز المجزوءة مسافات تكتلية ذات خصوصية وتميز يظهرها أكثر استعمال شوقى موحد هذا الوزن حين يستعمله النوب فى إنشادهم فرحين بفك أسرهم قائلين:

النوب جيل – حرّ أصيل ،، يقضى الديون

نحن الأسود * حمر الجلود ،، حمر العيون

لنا لبد * من الزرد،، هى الحصون

نغشى القتال – ولا نبال ،، طعم المنون[2]

مستفعلان ،، مستفعلان ،، مستفعلان

--ب--،،--ب--،،--ب--

لعل منشأ الانسياب النغمى هو ذلك التذييل الرائع الذى أطال به شوقى المقطع الأخير فمد إيقاع النغمة الأخيرة جاعلا لها ألقا إيقاعيا تنغيميا خاصاً، ولعل فى ذلك التلاعب بالمقادير إمتاعا يتناسب مع حركية الإنشاد، وامتداد صوت التغنى أما الرجز

1- المسرحيات: ص٤٢٤ – مسرحية قمبيز.

2- المسرحيات: ص٤٢٦.

التام فقد دار فى استعمالات شوقى بنسبة (٤,٢٣٪) وهى نسبة جد ضئيلة فهو أنسب إلى الشعر التوجيهى أو التاريخى وليس الشعر المسرحى محله لحاجة هذا الأخير إلى حركية أداء خاصة يفتقد امتداد التمام بعض خصائصها لذا كان اللجوء للمجزوءات من هذا الوزن أحد وقعا.

٢- الخفيف:

وقع هذا الوزن فى واحد وثلاثين بيتا وسبعمائة أى ما يعدل نسبة (١٠,٢٨٪) من مجمل شعر شوقى المسرحى، وقد استعمله شوقى فى شكليه التام والمجزوء ولعل سر ظهور هذا الوزن أولا كونه متنوع التفاعيل مما يعطى فرصة أكبر لإيقاعية التحاور، ثانيا كونه قليل المقاطع إذ ينضم للمجموعة الرابعة وهى ذات الأربعة وعشرين مقطعا التىتصدرت شعر شوقى المسرحى.

استأثرت رائعة على بك الكبير بأعلى نسبة تواتر لهذا الوزن، لكن الملاحظ أن التباين بين نسب الاستعمال فى المسرحيات جميعها ليس كبيراً، وقد جاء الترتيب هكذا (قمبيز – مصرع كليوباترا – مجنون ليلى – عنترة – البخيلة – الست هدى) ولعل من الملفت للنظر هو ورود شكلى هذا الوزن فى جميع أعمال شوقى المسرحية إذ لم يخل عمل من مجزوء هذا الوزن وتامه على السواء. ولنتأمل استغلال شوقى عطاء هذا الوزن فى قوله عليه:

بشر سافرا: بخ بخ ! ابن ذريح خاطبٌ

ابن ذريح ← اسكت فلست للمروءات أخا

"ليلى غاضبة"

فيم هذا الكلام يا ابن ذريح؟؟

"ابن ذريح"

اتقى الله واقصدى فى التجنى

"ليلى"

ما تجنيت

"ابن ذريح"

بل ظلمت – دعينى أحسن الذود عن صديقى وخدنى

"ليلى"

أنا أولى به وأحنى عليــه ... لـو يداوى برحمتى والتمنى
يعلم الله وحــده مـا لقيس ... من هوى فى جوانحى مستكن
إننى فى الهوى وقيساً سواء ... دنْ قيس من الصبابــة دنى
أنا بين اثنتين كلتاهما النــا ... ر فلا تلحنى ولكن أعنــى
بين حرصى على قداسة عرضى ... واحتفاظى بمن أحب وضنى
صنت منذ الحداثة الحب جهدى ... وهو مستهتر الهوى لم يصنى
قد تغنى بليلة الغيــل مــاذا ... كان بالغيل بين قيس وبينــى؟
كل ما بيننا ســلام،، ورد ... بين عين من الرفـاق وأذن
وتبسمت فى الطريــق إليه ... ومضى شأنه وسـرت لشأنى

تهب بالسامرين وقد بلغ بها الغضب أقصاه

أوغل الليـ/ل فلنقم

فاعـلاتن – متفعـلن   ابن ذريح متوسلا

بل رويداً واسمعى (ليـ/ل)

ـ ب ـ ـ/ب ـ ب ـ   فاعـلاتن فاعــلاتن

ـ ب ـ ـ   ـ ب ـ ـ

"ليلى"   خل عنـ/ى دعنى !![1]

متفعـلن – فعلاتــن

ب ـ ب ـ/ ب ب ـ ـ

إن لعتبى الأحبة لغة خاصة، ولتغزلهم لغة أخص، ولدلهم لغة لا تظهرها أحرف الضاد، وإن لتداخل تفاعيل الخفيف خفة، ولتراسلها ألقا، فتأمل الشد والجنب بين كل من بشر وابن ذريح، ثم بين ابن ذريح وليلى التى فرض غضبها عليها استعمال لغة متقافزة – صاخبة – غاضبة – لها صليل سيف فارس نبا عن قصده، مما جعلها تنفرد بمعظم المشهد مخلية حلقة التحاور، وعارضة حالتها التى يؤجج موقفها من قيس وموقف قيس منها نارها، فهى بين أمرين أحلاهما مر، ومرهما صبر وليس أنسب لعرض الحالين من بحر متلاقح التفاعيل متنوعها تتشابك تفاعيله فى التحاور تارة وتستقل تارات مخلية المجال

---

[1]- المسرحيات – مجنون ليلى: ص١٢١/١٢٢.

للعرض ثم تعود لتتعانق مرتفعة بصوتها مع تأزم الموقف وهمة ليلى بالانصراف وترجى ابن ذريح لها بالبقاء.

اما مجزوء ذلك الوزن فقد استطاع شوقى أن ينغمه على كل لون فوجدناه يستعمله على لسان كليوباترا حين بدت مناجية نفسها قائلة:

نام "مركو" ولــم انم   وتفـــردت بالألـــم
ليت جرحى كجرحه   لقى المـــوت فالتـــأم
قـاتـــــل الله ماضيا   قتل المفــرد العــلم
انطــوان انفض الكرى   ســـاعة وانقل القدم
قم كأمس اغنم الهوى   واشــرب الراح بالنغم
وتخير عــــلى المنى   وتمتع من النعـــــم
واغمر الأرض بالقنـا   وتغلـــب على الأمم
وقد الخيل فى الوهـا   د ووثبا إلى القمـــــم
أيها العيـ/ن أبصرى   إنما كنـ/ت فى حلـــم[1]

فاعــلاتن – متفعـلن   فاعــلاتن – متفعـلن
- ب - - /ب - ب -   - ب - - /ب - ب -

نجد أن شوقى، على الرغم من استعماله مجزوء هذا الوزن إلا أنه استطاع بث جميع زفرات نفس أرقها الشجن وأمضها الحزن، فاختارت لنفسها قالبا مكتنزا بتنغيم له خصوصية الكمان، وجعل الحوار فيه داخليا بين كليوباترا ونفسها ولكنه جعل أثر هذا التوقيع خارجيا بحيث يحدث انعكاسه صدى له شجن رفيع يدفع إلى البكاء، وقد جعل بكاء كل من هيلانة وشرميون وصيفتى كليوباترا ظلا للوحة التى أبداها تنوع تفاعيل مجزوء الخفيف فسيفساء أصوات متقافزة برفق واتئاد نادرين، وهذا عين فعل الإبداع.

---

[1]- المسرحيات- مصرع كليوباترا: ص٥٢٣.

٣- المتقارب.

إن لهذا الوزن رشاقة وخفة تغريان بالنظم عليه، وتحملان على اتخاذه إطاراً وزنياً، وقد راق لشوقى فى شعره المسرحى جداً فاحتل المرتبة الثالثة فى نسبة التواتر بمعدل (٩,٩٠٪) وقد ورد كله فى شكله الموحد فقط، ولم يخل عمل مسرحى لدى شوقى من هذا الوزن وجاء ترتيب تواتره فى أعماله هكذا – (مجنون ليلى – مصرع كليوباترا – على بك الكبير – قمبيز – عنترة – البخيلة – الست هدى) ولعل خفة هذا البحر وما به من ساذجية إيقاعية كانا من مغريات شوقى التى دفعت به إلى أن يصبه فى أربعة أبيات وسبعمائة هى نفسه فيه، ولعل من جميل نظمه عليه قوله:

"منازل"

دعونى

"بشر من المنبر"

دعونى فلابد لى

"رجل"

أتاتك

"بشر"

لابد أن أقتله

"منازل"

دعونى

"بشر"

دعونى

"رجل"

دعوه اتركوه

"آخر"

ومن كتف النذل أو كبله

"منازل"

دعونى

"رجل"

- دعوه

"آخر"

كلا البطلين

يقول الوعيد ولن يفعله

"بشر"

دعونى

"رجل"

تقدم

"منازل"

دعونى

"رجل"

انطلق

"بشر"

دعونى

"رجل"

جثة

"منازل"

دعونى

"رجل"

امش له

"آخر"

تنحوا وخلوا سبيليهما ولا تخشوا الوقعة المقبله

"بشر"

منازل فى عقله كامل

"منازل"

وعقلك يا بشر ما أكمله

"بشر"

أتنزو على الحى نزو الديوك ونقفز كالأكبـــش المرسله
وتفلق رأســى كرمــــــانة وأفلق رأســـك كالحنظـــله
فماذا يرد عليك العـــويل وماذا انتفـــاعى بالولوله

"زياد"

منـــازل كنت كثــير الكلام ووالله ما قلـــت إلا الكذب

"صوت"

أتـــزعمه كاذبا يــــا زياد وقد زاد عن حرمات العرب

"زياد"

رويدك لا تنخـــدع يا فتى ولا تأخذ الأمر دون الســـبب
فلم يبغ إلا خداع الجموع وجلب الظنون وخلق الريب
وأثر فيـــكم وفى آخرين وأفرغ فيكم ســـموم الرقب

أصوات

يريد ليحظى بليلى

"زياد"

نعم

"صوت"

تكلم

"صوت آخر"

أبن

"ثالث" إن هذا عجب

"زياد"

سلوه ألم يك يغشى الندى ويطلب ليلى أشد الطلب

صوت يخاطب المهدى

إذن كان يخطب ليلى؟؟

المهدى

نعم

"صوت"

إذن قد تجنى

صوت آخر

إذن قد كذب

"زياد"

منازل قل لهمو كم ضرعت لليلى وكم أعرضت لم تجب[1]

فعولن – فعولن – فعولن – فعولن - فعولن – فعولن – فعولن – فعل

ب--/ ب--/ ب--/ ب--/ ب--/ ب--/ ب--/ب-

بشيء من الاطمئنان نستطيع الجزم بأن المتقارب أصلح الأوزان لذلك التراشق الحوارى السريع والمصحوب بانفعال حاد، إذ توافقت رشاقة تفعيلته الموحدة "فعولن" وبساطتها التعبيرية مع متطلبات التقافز الإيقاعى التى اظهر كل من بشر ومنازل حقيقة زياد جلية أمام الجميع فى مشهد زاده إيقاع المتقارب حدة وحباه إسراعا إيقاعيا له وقع جميل حتى لكأننا انخرطنا فى المشهد لجماله وسرعة عرضه حتى لكأنه شريط ممتد يعرض أمام أعيننا لنرى خيالات شخوصه. ومن هذا المنطلق حكمنا له بالنجاح فى استغلال رشاقة المتقارب.

٤- الرمل:

قيل إن به لينا وضعفا يتناسبان مع شجى الكلم، وهامس اللفظ، أداره شوقى فى شعره المسرحى باقتدار فنى عجيب فشغل به فراغ المرتبة الرابعة بنسبة (٧,٦٨٪) وهى النسبة المقابلة لستة وأربعين بيتا وخمسمائة، وقد استعمله شوقى بشكليه التام والمجزوء فى كل أعماله المسرحية ولكن اللافت للنظر أن مجزوءه قد تخطى فى نفسه تامه (٣٥٢ : ١٩٤) وهذا أمر به غرابة ليست نابية عن التفسير إذ إن شوقى كان أميل فى شعره المسرحى إلى ما قصرت مقاطعه من الأوزان فتأمل قوله على مجزوء الرمل واصفا تمهيد كليوباترا لصدرها لتلقى لدغة الأفعى:

---

[1]- المسرحيات: ص١٥٨-١٦٢.

يا ابنتى ودى.. هلما ـ   زينانى.. للمنيـه
غللانى.. طيبـانى ـ   بالأفاويه.. الزكيـه
البسانى حلة.. تعـ   ـحب انطونيو_ سنيه

من ثياب ـ كنت فيهـــا   أتلقـــاه.. صبيه
ناولانى التاج.. تاج الشمـ   ـس ـ فى ملك ـ البريه
وانثرابين يدى عـــــر   شى ـ الرياحـين البهيه[1]
ثم تموت بين وصيفتيها

لكأن شوقى هنا أراد أن ينقل لنا بالصوت والصورة لحظات توديع كليوباترا الحياة فاتخذ من امتدادات مجزوء الرمل مساقاً تعبيريا محدثا بتقسيماته فجوات صمت تعدل الحيز الزمنى لزفرات الاحتضار الأخيرة، كما استغل وفرة مدود ذلك الوزن فى الإيحاء بذلك الاحتضار، إذ لن يتناسب مع أنات النزع سوى وزن له امتداد صوتى رحب، وله تكرر منتظم بعيداً عن إجهاد المزاوجة، كما أن له قصراً تنغيميا يصنعه الجزء الذى نجح شوقى عن طريقه فى نقل أنفاس كليوباترا المحملة بالأسى على ما كان من حالها — على حين أن تام هذا الوزن يستعمل فى محفل آخر يمتلئ رقة ويعج إحساساً فتأمل قول عنترة لعبلة:

انا يا عبلة عبد فى الهوى   وأنا يا عبل فى القربى ابن عم
اطلبى الإيوان أحمله على   راحتى كسرى وهامات العجم
اوسلينى الهرم المشهور يا   عبل أجلب لك من مصر الهرم
اوسلينى البيد مهراً او سلى   ما وراء البيد مـن حمر النعم
او تعالى فخذى اشرف ما   قلد الإنسـان سيفى والقلم
رب خيل قدت حتى قادنى   وحوى رقى بنـــان كالغنم
وليوث صدت حتى صادنى   رشأ القاع ورعبـوب الأكم
قد رعيت النجم حتى ملنى   وتعهدت الدجى حتى سئم
أشتهى طيـ/فك فى حلـ/م الكرى   فيقول الـ/ليل لى أيـ/ن الحلم؟؟
فاعلاتن — فاعلاتن ـ فاعلن   فعلاتن — فاعلاتن — فاعلن
ـ ب ـ ـ / ـ ب ـ ـ / ـ ب ـ   ب ب ـ ـ / ـ ب ـ ـ /ـ ب ـ

---

[1]- المسرحيات: ص٥٤١.

لقد صلح تام الرمل تماما لوصف المشهد الدائر بين الحبيبين إذ لم يرق هذا الوزن كثيراً لشوقى ليدير عليه حواراً، إنما استغل غنائيته للوصف التعبيرى القائمة على الإنشاد المنفرد، حتى لكأنك امام قصيدة تلقى ولست أمام بنية حوارية بطلاها عبلة التى توراك فى ذلك المشهد، وإن كان الكلام لها، وعنترة الذى انفرد ببطولة المشهد كشاعر له معجمه الخاص، وطريقته فى التعبير، وحسن استغلاله لمعطيات ذلك الوزن الذى أغرت انسيابيته عنترة فنظم عليه سبعة عشر بيتا متتاليا نفث فيها معظم أحاسيس الغرام بينه وبين محبوبته عبلة، وهذا هو العطاء الحقيقى لهذا الوزن من وجهة نظر شوقى حتى وإن جافت ما يجب أن يكون.

٥- البسيط:

وزن له ثقله فى شعرنا العربى، يتيح له تنوع تفاعيله التربع فى كل عصر أدبى ويمكنه تنوعه من الظهور فى أكثر من زى، استعمله شوقى فى اشكال ثلاثة — تام ومخلع ومشطور، اما الأولان فلم يخل منهما عمل مسرحى، دليل طواعية وبرهان انسياب، بينما انفردت مسرحيات (قمبيز وعنترة ومجنون ليلى)بإيراد ستة وسبعين بيتا لمشطوره الذى ابدى دلالا فى كل شعرنا الحديث، وإن لم يخل منه الشعر المسرحى لدى شوقى — والبسيط عامة عمدة المجموعة المقطعية الثانية ذات التفاعيل الثمانى والعشرين، احتل فى مسرحيات شوقى المرتبة الخامسة بنسبة (٦,٩٥٪) هى النسبة المعادلة لأربعة وتسعين بيتا واربعمائة تجاوز مجزووه عليها قسيميه تواترا. ومن أروع ما قاله على تام هذا البحر فى مسرحية عنترة:

عنترة:

يا عبل سامحنى فى قربكم زمنى — وشاء ريب الليالى ان نعيش معا
يا بيد هى اشهدى اعراس عنترة — ويا سباع تعالى هنئى السـبعا

عبلة:

التام فى عامـر شملى بعنترة — وكان ظنى فى شملى به انصدعا
قد اجتمعنا على عرس وفى فرح — كم من شتيتين بعد الفرقة اجتمعا
إنى وضعت بنانى فى يدى أسد — لو مر مخلبه فوق الصفا خشعا
سام القبائل إجلالـى وملكنى — عقائل القيد حتى صرن لى تبعا[1]

---

[1]- المسرحيات- ص١٠٤.

لعل الحبكة التامة والرصانة هما سيدا الموقف إذ للبسيط جلال ليس لغيره من الأوزان لذا تناسب مع فخم التعابير وجزل الألفاظ ومن هنا كان نجاح شوقى فى صب هذه التعابير المعبرة عن ختام قوى لمسرحية عنترة التى استهلها بالطويل وهو بحر ذو أبهة وجلال وختمها بالبسيط التام دون أن يجزئه فى جمل حوارية تحتوى تكتلات إيقاعية بعينها كما أتى بما يتناسب مع الموقف والمتحدثين من ألفاظ وصبتها كلها فى قالب البسيط فلم نعثر على نبو ولا معاظلة إنما استقامة وحدة وقع وروعة تصوير ودقة توقيع. أما مخلع ذلك الوزن الذى كانت له الغلبة الظاهرة فقد أداره شوقى باحتراف الصانع الماهر واستعمله فى السرد والحوار على السواء وببراعة ومن أمثلة استعماله فى الجمل الحوارية هذا المشهد من مسرحية على بك الكبير[١].

يقبل جندى ويقول لمحمد بك:

مولاى عندى أخبار سوء   وقفن فى فىَّ فهو حائر

محمد بك: أنت رسولٌ

الجندى: أجل

محمد بك: فخير   بين إلام القتال صائر؟؟

الرسل لا يسألون عما   بعد المناعى ولا البشائر

الجندى: مولاى

محمد بك: ماذا؟؟ عجل — تكلم

الجندى: دارت على جيشنا الدوائر

محمد بك: وما الذى كان من علىٍّ

الجندى: اعينَ فى أمره بضاهر

محمد بك: وفاز؟؟

الجندى: فى أول التلاقى   بقوة الشام والعشائر

محمد بك: إذن هلكنا؟؟

جندى آخر وهو داخل: لا يا اميرى   بل انت ناج بل أنت ظافر

محمد بك: من قال ذا/

الجندى: شاهدا/عيان/ ★

---

[1]- المسرحيات – ص٦٣٢، ٦٣٣.

محمد بك: من أين؟؟ مـ/ن؟؟

الجندى: من الـ/عساكر/

مستفعلن – فاعلن – فعولن

--ب-/-ب-/ب--

مستفعلن – فاعلن – فعولن

--ب-/-ب-/ب--

لا مراء فى أن تنوع التفاعيل بين انقباض وانبساط كان من أهم مقومات استعمال شوقى هذا الوزن وإدارته له بشكل حوارى به فنية رفيعة، فعلى الرغم من كون اللغة لغة عادية، وقريبة إلى تعابير البسطاء إلا أن حرفية الصياغة كان لها دور فى التلوين الإيقاعى لهذا المشهد. أما مشطور هذا الوزن فبه رشاقة مغرية، وخفة تسبى إليها متذوقة الشعر الجميل وتصلح للحداء كقول شوقى عليه فى مسرحية عنترة[1].

قد كمل الأنس   قد جرت الكأس

قوموا اطربوا عبس

قد كمل السامر   ورنم الزامر

قوموا اطربوا عامر

غناء:

يا عبل حيينا   إنا محبوك

هاك الرياحينا   ينفخن عن فيك

يا عبل يا حره   يا ملكة الغيد

أصبحت كالدره   فى مفرق البيد

مستفعلن/فاعل   مستفعلن/فاعل

--ب-/-   --ب-/-

إن للتطريب أصولا، وإن لأصوله أناسا يدرون ما باللغة من معطيات فنية، وما للغة من تدخلات فى التلوين الإيقاعى وبخاصة عندما يكون الشاعر واعيا ملما بمدى مساهمة الوزن الشعرى فى إبداء التجربة للنور.

---

[1]- المسرحيات – ص٩٤.

٦- الطويل:

وصفه القرطاجنى بأنه من الأعاريض الفخمة الرصينة التى تصلح لمقاصد الجد" وقيل: إنه أصلح الأوزان لسرد الحوادث وتدوين الأخبار ووصف الأحوال، ولعل قربه من القصصية كان عاملا من عوامل كثرة تواتره فى شعرنا القديم، والجميل أن نفس نسبة هذا الوزن فى شعر شوقى المسرحى هى نفسها فى شعره الغنائى (٦,٨ : ٦,٦٪) وهو فى شعره المسرحى قد احتل المرتبة السادسة بمعدل تسعين بيتا وأربعمائة جاء ترتيب استعماله هكذا (مجنون ليلى – على بك الكبير – مصرع كليوباترا – عنترة – قمبيز – ثم البخيلة، فالست هدى) وهو كبحر لم يلتمس فيه شوقى الصلاحية الكافية للمشاهد الحوارية إذ تقلصت عليه تقلصا ملحوظا بينما وجدناه يتركز فى مشاهد السرد الخاصة بالوصف أو نقل الأحداث أو تصوير المشاعر ولك أن تتأمل وصف العاشقين عنترة والمجنون لمشاعريهما على الطويل إذ يقول الأول.

سلى الصبح عنى كيف يا عبل أصبح	وأين يرانى نجمه حين يلمح
أفى خيمتى كالناس أم فى بيوتكم	أبث الخيام الشوق وهو مبرح
أقبل أطناب البيوت وربما	تلفت عن منهلة الدمع تسفح
أرى بوقوفى فى ديارك راحة	كما يستريح ابن السبيل المطرح
أبوك غرير القلب لم يعرف الهوى	ولم يدر ما يأسو القلوب ويجرح[1]

على حين نرى الأخير يقول:

سجا الليل حتى هاج لى الشعر والهوى	وما البيد إلا الليل والشعر والحب
ملأت سماء البيد عشقا وأرضها	وحملت وحدى ذلك العشق يارب
ألم على أبيات ليلى بى الهوى	وما غير أشواقى دليل ولا ركب
وباتت خيامى خطوة من خيامها	فلم يشفنى منها جوار ولا قرب
إذا طاف قلبى حولها جن شوقه	كذلك يطغى الغلة المنهل العذب
يحن إذا شطت ويصبو إذا دنت	فياويح قلبى كم يحن وكم يصبو[2]

1- المسرحيات: ص٧.
2- المسرحيات: ص١٢٣، ١٢٤.

لك أن تقارن بين صبح عنترة وليل المجنون، بين نجوم عنترة وسماء المجنون، بين خيام عبلة فى شعر عنترة وخيام ليلى فى شعر المجنون، بين قرب عنترة وقرب المجنون، بين شفاء عنترة وشفاء المجنون، الذى تفوق فيه الأخير تفوقا ظاهراً فعلى حين يشفى الأول بوقوفه فى ديار عبلة" يشقى الأخير بحلوله فى ديار ليلى وذلك بالفعل هو جنون العشق والرائع فى كل ذلك هو استيعاب الطويل كل هذه المشاعر، بل وإتاحة الفرصة كاملة لأن يوقع كلا الشاعرين فيه ما أرادا من رائع التعابير، وهامس الكلم إذ به رحابة تكفى لاستيعاب مشاعر الكون كلها، وإذا أردت استبيان مدى تماسك تفاعيل هذا البحر فتأمله فى مشهد حوارى دار بين ليلى والمجنون:

ليلى

احق حبيب القلب انت بجانبى ... احلم سرى أم نحن منتبهان؟
ابعد تراب المهد من أرض عامر ... بأرض ثقيف نحن مغتربان؟

قيس

حنانيك ليلى ما لخل وخلة ... من الأرض إلا حيث يجتمعان
فكل بلاد قربت منك منزلى ... وكل مكان أنت فيه مكانى

ليلى

فما لى أرى خديك بالدمع بللا ... أمن فرح عيناك تبتدران

قيس

فداؤك ليلى الروح من شر حادث ... رماك بهذا السقم والذوبان

ليلى

ترانى إذن مهزولة قيس؟ حبذا ... هزالى ومن كان الهزال كسانى

قيس

هو الفكر ليلى، فيمن الفكر؟؟

ليلى

فى الذى ... تجنى

قيس

كفانى ما لقيت كفانى

ليلى

ادرك/ت أن السهـ/م يا قيـ/س واحد ... وأنا / كلينا للـ/هوى هـ/دفان؟؟[1]
فعولن – مفاعيلن – فعولن – مفاعلن ... فعولن – مفاعيلن – فعولن - مفاعل
ب--/ب---/ب--/ب-ب- ... ب-- /ب---/ب--/ب--

تأمل كيف نجح شوقى فى اتخاذ الطويل إطاراً موسيقيا لهذا المشهد الحوارى وكيف أنه أعطى الوزن حريته، وأتاح للحبيبين فرصة التخاطب فلم يحدث بينهما

---

[1]- المسرحيات: ص١٩٨، ١٩٩.

مقاطعة إلا فى البيت قبل الأخير وذلك لحاجة دلالية وهو استبيان حقيقة هزال ليلى بسبب فكرها الدائم فى حبيبها الذى تجنى عليها وظلمها بتشبيبه الدائم، ونظراً لأن كل حبيب فى حاجة لسماع أكبر قدر من كلام حبيبه إليه فلم يكن ليصلح لهذا الأمر سوى وزن لا يصلح لأن يجزأ، ولا يتسع للمشاهد الحوارية، وبه امتداد وسعة صدر تكفيان لنقل الأحاسيس لذا كان اختيار شوقى الطويل إطاراً وزنيا ليستقل كاملا، بالمعنى مجملا بلا تجزئة ولا تناوح بين بين،، ولعل ذلك أحد أسرار الإمتاع فى هذا المشهد.

٧- الهزج:

بتفاعيله حدة ،، وبامتداداته خشونة ظاهرة يصلح للسرد والحوار على السواء يستعمل تاما فقط صاغ شوقى عليه فى شعره المسرحى ستة وثمانين وأربعمائة بيت (٤٨٦ بيتا) مثلت نسبة (٦,٨٤٪) وتقاربت نسب استعماله فى ثلاثة الأعمال الأولى، التى تناءت تواتراً مع أربعة الأغراض الأخيرة ومن أمثلة استعمال شوقى إياه فى مشهد وصفى يقوم على السرد قول أولمبوس يصف كليوباترا وهى ميتة:

جبين مشرق الغرة ووجه ضاحك نضره
وعينان كأن المو ت فى جفنيهما كسره
وهذا فمها تبدو الـــــمنايا عنه مفــتره
ولكن قيصر ادن انظر هنا السر هنا العبره
فبين السحر، والنحر كمثل الخدش من إبره
مكان الناب من صلٍّ شديد اليأس والشره
[تلدغه الأفعى]
إلهى — قيصرى — آه لقد مست يدى جمره
سرى السم بأعضائى وعمت جسدى فتره
وجاءت سكرة الموت فلا صحو — من السكره[1]

تلاحظ بطء الحركات فى المقطع الأول، مقطع وصف الملكة، كما أن هناك تصاعداً فى استعمال الأصوات والمقاطع على السواء، إذ كلما دنا أولمبوس من موضع اللدغة نجده

---

[1]- المسرحيات: ص٥٤٦، ٥٤٧.

يحتد فى استعمال الكلمات ذات المقاطع المتقافزة، وهذا يلمح أكثر فى المقطع الثانى بعد أن يلدغ إذ نجد إسراعاً فى استعمال الكلمات ينم عن فجائية كانت مخفية "إلهى – قيصرى – آه" تقافز وإسراع ظاهرا الدلالة، بينا التأثير ثم هبوط وبطء وانكسار حدة وخفوت وقع وانبساط حركات ينم عن الوصول لقدر محتوم هو الموت الأبدى.

أما الهزج فى المشاهد الحوارية فتجد فيه تكتلا تشطيريا بديعا إذ إن قلة التفاعيل من بواعث ذلك الترابط إذ لا يُعد من اللائق كثيرا أن يفصل بين تفعيلتين فقط فى تراشق حوارى فتأمل استقلال كل جملة حوارية إما ببيت كامل أو بشطر كامل فى مثل قوله:

انطونيو:	قياما نشرب الخمرا	على حب كليوباترا
كليوباترا:	على حبك أنطونيو	على الجيش على مصرا
قائد	على روما	
رومانى:		
كليوباترا:	دعوا روما	ولا تجروا لها ذكرا
	فما انطونيو منها	وإن كان ابنها البكرا
	ولكن تحت اعلامى	يقود البر والبحرا
القائد:	احق مارك انطونيو	س من رومية تبرا؟؟
	[تنظر إليه كليوباترا فيقرا فى عينيها ما تريد]	
انطونيو:	اجل اتبع مولاتى	ولا اعصى لها أمرا
كليوباترا:	على حبك انطونيو	
انطونيو:		ثلاثا اربعاً عشرا
انشو:	وإن شئت فعشرين	إلى ما فوقها سكرا
	وإن شئت/من الدنيا	وصلنا السك/ـر للأخرى
	مفاعيلن – مفاعيلن	مفاعيلن – مفاعيلن
	ب---/ب---	ب---/ب---

وعلى هذه الشاكلة من التلاقح الإيقاعى فى الاستعمالين السردى والحوارى كان دوران شوقى مع الهزج ذى الطبيعة النظمية الإنشادية الخاصة.

٨- الكامل:

على الرغم من أنه عمدة أوزان شوقى ومدرسته إلا أنه لم يرق لشوقى قالبا يصب فيه تجاربه المسرحية ودليل ذلك تراجعه لمرتبة متأخرة إذ لم يصغ شوقى عليه سوى تسعة وعشرين بيتا وأربعمائة مثلت نسبة (٦,٣٪) ولكن الجميل أنه أثبت حضوراً فى جميع أعمال شوقى بشكليه التام والمجزوء وإن كانت الغلبة للأول على الأخير، وتركز معظم تواتره فى مصرع كليوباترا ثم عنترة فعلى بك الكبير فمجنون ليلى، كما أثبت المجزوء دون التام صلاحية للمواقف القائمة على التراشق الحوارى،، وكان حضور التام أكثر فى المواقف التى تتطلب السرد ونقل الأحداث والمشاعر التى تعتمد الصور الفنية معيار عرض فتأمل استعماله التام منه فى قوله على لسان كليوباترا بعد أن ألقت على الإسكندرية النظرة الأخيرة:

نجمى يحدثنى بوشك أفوله	إسكندرية هل أقول وداعا؟
وشيت برك جدولا وخميلة	وكسوت بحرك عِدّة وشراعا
وأنا اللباة وقد ملأتك غابة	وأنا المهاة وقد ملأتك قاعا
قد خفت من بعدى عليك ممالكا	يطلقن فيه الفاتحين سباعا
يأتين زرعك بالرياح عواصــفا	ويجئن ضرعك بالذئاب جياعا
فإذا الحضا/رة بعد طو/ل بنائها/	قد دك ركـ/ن بنائها/ وتداعى[1]
متفاعلن — متفاعلن — متفاعلن	مستفعلن — متفاعلن — متفاعل
ب ب - ب -/ب ب - ب -/ب ب - ب -	- - ب -/ب ب - ب -/ب ب - -

بمطالعة خواتيم مصرع كليوباترا نجد أن معظم مواقف الأسى التى تعرضها الملكة حال توديعها كل شىء يستعمل فيها شوقى الكامل التام إطاراً وزنيا وذلك لصلاحيته واتفاقه مع المواقف العاطفية والنفسية ولجمعه بين الفخامة والرقة، فالموقف المعروض فخم، وحال الملكة تقتضى الرقة سواء فى العرض أو فى التعبير، وعلى كل فإن الكامل، حتى مع ندرة استعمال شوقى إياه فى شعره المسرحى إلا أنه ظلت له هيبته، وبقى له حضوره الفنى الممتع، أما استعمال شوقى مجزوءه فى مشهد حوارى فنراه حين يقول:

---

[1]- المسرحيات: ص٥٢٤.

زينون محدثا نفسه فى ركن قصى من أركان المكتبة:

أما الشباب فقد بعـد	ذهب الشباب فلم يعد
ويحى أمن بعد السنيـ	ـن وقد مرون بلا عدد
أو بعد طول تجاربى	ومكان علمى فى البلـد
تجنى الحسان علىَّ ما	لم تجن قبل على أحـد

ديون [هامسا إلى زميليه]

حابِ — ليسياس، أقسمُ	أن زينون مغـرمٌ
فضح الشيخ حبــه	والهوى ليس يكتم
ليسياس: بمن الشيخ مولــع	ليت شعرى متيم؟
ديون: ويمن جن يا ترى؟	
حابى [ضاحكا]	كل خاف سيُعلمُ

زينون مستمرا فى حديثه نفسه

مالى جننت فصرت أتهم الشباب وأضطهد

لم ألق رأسا فاحما	إلا حملت له الحسد
ووجدت لاعج غيرة	بين الجوانح يتقد
فكأن ظلمة شعره	فى مقلتى هى الرمد
وكأنما / سرقت ذوا /	ئبه شبا/بى المفتقد[1]
متفاعلن - متفاعلن	متفاعلن - متفاعلن
ب ب - ب -/ب ب - ب -	ب ب - ب -/ب ب - ب -

شانه شأن الهزج، وهما سباعيا التفعيلة لما يصلحا لأن يجزءا تجزئـة حواريـة مثـل الأبحر متعددة التفاعيل أو منبسطة المدى، لذا وجدنا أن معظم جمله الحواريـة تستقل بشطر كامل، وقد دار الحوار هنا على محورين — حوار داخلى بين زينون وذاته وقد تجلى

---

[1]- المسرحيات: ص٤٥٨-٤٥٩.

ذلك فى المشهدين الأول والأخير لذا لم تصلح فيهما التجزئة، أما المشهد الأوسط فقد أداره شخصان لذا ظهر فيه التلاقح الحوارى وإن كان حاداً وقليلاً.

٩- المجتث:

قيل إن بهذا البحر طيشا ينبع من كون تفعيلتيه غير متحدتى السمات الإيقاعية إذ لكل منهما استقلالية موسيقية تتميز بها عن نظيرتها ومن هنا كانت علة ندرته فى شعرنا العربى ومن هنا أيضا كان تأخره فى سلم التواتر فى استعمالات شوقى على الرغم من تناسب قلة مقاطعه مع الشعر المسرحى، وقد نظم شوقى على هذا الوزن تسعة وخمسين بيتا وثلاثمائة تمثل (٥,٠٥٪) من شعره، ولم يخل عمل من ذلك الوزن الذى أثبت دورانا حسناً مع كل أعمال شوقى المسرحية، وإن كان تركزه أكثر فى رائعتى شوقى قمبيز ومصرع كليوباترا فتأمل هذا الوزن فى ذلك المشهد الحوارى:

منا: انظر أحامس

أحامس: ماذا؟

منا: فرعون بين صحابه

أحامس: وما ترى من عجيب ماذا بفرعون ما به

منا: انظر تجده إلهاً فى عبقرى ثيابه

أحامس: لا تلق بالا إليه ولا إلى أذنابه

غدا يصب عليهم قمبيز سو/ط عذابه[1]

متفعلن / فعلاتن مستفعلن / فعلاتن

ب-ب-/ب ب-- --ب-/ب ب--

---

[1]- المسرحيات: ص ٣٨١.

تشعر فى ذلك الوزن بصلاحية للغة الحوار لكن يصعب - نظرا لتباين معطيات موسيقى تفاعليه - تجزئة موسيقاه لتكتلات حوارية أو جمل قولية متعددة لذا وجدنا أن كل جملة تستهلك بيتا كاملا أو بيتين، وقد أثبت هذا الوزن أيضا صلاحية كبرى للإنشاد إذ استغل شوقى عطاءه الموسيقى فى أكثر من موقف لصياغة الأناشيد وعلى نحو ذلك قوله:

فرعون أنت الرفيع	أنت العظيم الشان
وأنت ســـد منيـع	من جارف الفيضان

****

وأنت كالصخر تحمى	من نكبات العواصف
من قاطع الطرق يأوى	إلى حماك الخـائف

****

وأنت من صخر طيبه	حصن مشيد الجدار
يؤوى إليـك ويلجـــا	إلى طلـــوع النهار

****

أنت اخضرار الريف	وأنت حسن الرفيف
ترد بطـش القوى	وفتكه بالضعيـف[1]
متفعلن — فاعلاتن	متفعلن — فاعلات

لعل فى تنويع موسيقى النهايـة، وتشابه بعض موسيقى خاتمة المستهل مع توحيد المقصود فى مطلع المستهل كانت جميعها من بواعث إيقاعية ذلك النشيد الذى ارتضى المجتث لذاته زيا.

١٠- الوافر:

له نمطان تام ومجزوء، لم تمثل نسبة استعمال شوقى المجزوء منه معدلا ذا بال مقارنة بنسبة الأول لكن على الرغم من طواعية هذا الوزن الإيقاعية، وعلى الرغم من قفز شوقى به درجات فى شعره الغنائى إلا أنه تراجع فى شعره المسرحى ليستقل بالمرتبة العاشرة بنسبة (٣,٩٩٪) وهى النسبة المقابلة لأربعة وثمانين بيتا ومائتين تركز معظمها

---

[1]- المسرحيات: ص٣٨٨.

فى بديعتيه الأوليين وأدار معظم نظمه عليه فى مشاهد السرد التى تقوم على الوصف إذ من المعهود فى الوافر صلاحيته الشديدة لنقل المشاهد والأحاسيس فتأمل ذلك الحوار المطول الذى ينقل أبطاله وصفا لمشاهد بعينها فى مسرحية مصرع كليوباترا.

حابى:	أتذكر يا ديـــون إذا انطلقنا	إلى الميناء نلتمس الهـــواءَ
	وكان البحر كالميت المســـجى	وكان الليـل للميت الرداءَ
ديون:	نعم وهناك آنســـنا ســحابا	وراء الليل جللت الســماء
	فقلت نيـــون تر الجــــوارى	يطأن الماء همسا والفضاء
	وأقبلت البــــوارج بعد حين	سوائب لا دليل ولا حُداء
	رجعن رجوع فرسان أصابوا	من الغزو الهزيمة والبلاء
	فلم نســـــــمع لملاح هتافا	يبشر بالقدوم ولا نـــداء
	ولم نر فوق سارية سراجا	ولا من ثقب نافذة ضياء
حابى:	فماذا قلت؟	
ديون:	قلت ديون إنى	أرى الأسطول بالويلات جاء
	دخول الظ/افرين يكو/ن صبحا	ولا تزجى/مواكبهم/مساء[1]
	مفاعلتن-مفاعلتن-فعولن	مفاعلتن-مفاعلتن-فعولن
	ب-ب ب-/ب-ب ب-/ب--	ب-ب ب-/ب-ب ب-/ب--

تلاحظ أنه - لولا تدخل المتحاورين - أنك أمام قصيدة وصفية بديعة تامة الأركان حتى لكأن الناظم ليس على خشبة مسرح، إنما على منصة إلقاء، فالملاحظ أنه حتى عندما تدخل حابى فى المنطقة الوسطى باستفسار، فكأنه يمهد لنقل ديون من وصف مشهد إلى وصف مشهد آخر، وهذا كله قد صب فى خمسة عشر بيتاً موحدة الوزن والقافية حتى لكأنك بالفعل تستمع إلى قصيدة وصف لا إلى حوار مسرحى، أما أمثلة مجزوئه وهى نادرة الورود ضمن شاكلتها قوله فى مسرحية على بك الكبير.

أرى الأبـــواب قد فتحـــــت	وأســـمع وقع أقدام
مصطفى — علىُّ جـ/اء فمن له	بإجـــلال/وإعظـام[2]
مفـاعلــتن — مفــاعلــتن	مفاعلتن - مفاعلتن

1- المسرحيات: ص٤٥٦-٤٥٧.

2- المسرحيات: ص٥٧٠.

١١- السريع – المتدارك – المنسرح:

هى أبحر نادرة الورود من الأساس فى معظم شعرنا العربى وقد تمثل مجموع ثلاثتها نسبة (٢,٥٣٪) وهى المقابلة لثمانين بيتا ومائة هى نفسها على ثلاثة الأوزان أما السريع فقد تُركز فى قمبيز والبخيلة والست هدى، على حين تركز معظم المتدارك فى مصرع كليوباترا، بينما تواترت كثرة المنسرح فى مجنون ليلى، وعلى كل فليس لثلاثة الأبحر تأثير يذكر فى أعمال شوقى المسرحية إلا أن طواعية المتدارك الإيقاعية ورشاقة تفاعيله، وسرعة تقافزه جعلت منه وزنا صالحا للتداخلات الخارجية سواء من وراء الستار أو من المنشدين أو من الحضور، كما جعلت منه وزنا صالحا للتراشق الحوارى المتقافز والمعتمد على سرعة الأداء فتأمل استعماله إياه فى مشاهد متباينة من رائعته مصرع كليوباترا:

القواد الروم [يدمدمون ويتهامسون]

قائد: **قولوا ياروما نيونا تحيا روما**
آخر: **تحيا**
ثالث: **تحيا**
أنشو [ضاحكا]: **تحيا الخمر - يحيا السكر**
القواد: **تحيا روما**
جماعة من المصريين: **تحيا مصر**[1]

*****

صوت: **مرحى مرحى – يحيا الفن**
آخر: **يحيا الشعر**
ثالث: **يحيا اللحن**[2]

*****

انطونيو [قادما]: **مرحى مرحى – يحيا الفن**
صوت: **يحيا الرقص**
آخر: **يحيا الحسن**[3]
الجندى الأول: **تحيا روما يحيا قيصر**
الجندى الثانى: **روما الـ/عظمى أبدا / تنصر**[4]

فعلن – فعلن فعلن – فعلن
-- / -- ب ب -/--

---

[1]- المسرحيات: ص٤٩١.
[2]- المسرحيات: ص٤٩٣.
[3]- المسرحيات: ص٤٩٥.
[4]- المسرحيات: ص٥١٥.

هذه عدة مشاهد على مدار المسرحية تبين عطاء ذلك الوزن ومدى استغلال شوقى لساذجيته الإيقاعية، وطواعيته الموسيقية حتى تتدخل الجوقة من خلاله لسد فجوة دلالية أو لها إحداث صخب موسيقى أو هتاف يناسب الموقف.

أما موسيقى المنسرح فقد بدت صلاحيتها للتهكم أكثر فتأمل الست هدى متهكمة على زوجها الموظف:

يرحمه الله مات ما وجدوا   فى جيبه غير قطعتى ذهب

وسبحة من خزانتى سرقت   كانت على الرف من وفاة أبى

وسعت فى/دفنه و/مأتمه   ولم أضيـ/ق عليه/فى رحب[1]

مستفعلن-مفعولات-مفتعلن   متفعلن-مفعولات-مفتعلن

--ب-/---ب/-ب ب-   ب-ب-/---ب/-ب ب ت

أما السريع فقد راق لشوقى استعمال معظم ما نظمه عليه فى مضمار التحاور وذلك لانسجام تفاعيله وإمكانية تجزئتها فتأمل ذلك الحوار فى الست هدى.

إقبال: أسماء يا عمة مخطوبة

الست هدى: لمن ؟؟

إقبال: لشيخ عمدة فى الصعيد

الست هدى: حذار يا أسماء أن تفعلى

أسماء: أنا ؟ أبى يختار لى من يريد

الست هدى: قولى له: العمدة جربته

أسماء: أقول ؟؟ من يسمع أو من يعى ؟؟

إن أبى/صعب ولا/أجترى

الست هدى: مستفعلن-مستفعلن-فاعلن   إذن دعيـ/ـنى أنا أفـ/ـعل دعى[2]

--ب-/--ب-/-ب-   مستفعلن – مستفعل – فاعلن

--ب-/---/-ب-

---

[1]- المسرحيات: ص٦٧٤.

[2]- المسرحيات: ص٦٨٥.

وعلى هذه الوتيرة استطاع شوقى استغلال معطيات كل وزن؛ ففضل بعض الأوزان على بعض فى مواقف الجد والرصانة، ومال لأخرى فى مواقف الهزل والضحك، بينما وجدناه يهبط درجات بأوزان هى نفسها عمد التواتر فى شعره الغنائى، إلا أنه لم يمسس ما بها من شيت تلوين تصلح للمسرح، وفى نفس الوقت يرتفع درجات بأوزان أخرى مزاوجا فى كل ذلك بين التمام والجزء، وبين السرد والحوار ووجدناه يدير أوزانه فى ذكاء يحسب له على ألسنة شخوصه فلم تنفرد شخصية بوزن، ولم يستأثر وزن بعمل، وإنما توزعت الأوزان على الأعمال ودارت دوراناً محكما على الشخصيات الثانوية منها كالأساسية لتخرج بحكم واحد وهو نجاح شوقى فى استغلال معطيات أوزان شعره ليخرج بها لنا هذه الأعمال التى كتبت لنفسها ولشوقى الخلود.

التام والمجزوء من الأبحر والأثر الإيقاعى:

إذا كان الجزء رخصة أبيحت للشاعر تيسيراً لنفسه فإن لجوء شوقى إليه لجوء فنىّ من طراز رفيع المستوى وذلك لتمام وعيه بمعطيات المجزوءات وآثارها الموسيقية وقد أدار شوقى الجزء فى شعريه الغنائى والمسرحى بحرفية الفنان الواعى بما يفعل ويقول، وقد استعمل شوقى فى شعره المسرحى مجزوءات سبعة أبحر هى (الرجز – الكامل – البسيط – الرمل – الخفيف – الوافر – المتدارك).

بلغت نسبة استعماله الجزء فى شعره المسرحى حوالى (٤٢,٧٧٪) وهى نسبة رفيعة جداً قياساً لدوران الجزء فى شعرنا العربى كله، وهذه النسبة هى المعادلة لتسعة وثلاثين بيتا وثلاثة آلاف (٣٠٣٩ بيتا) وهو عدد يقترب من نصف شعر شوقى المسرحى.

بإضافة (٢٣٦٦ بيتا) هى مجزوءات شوقى فى شعره الغنائى إلى مجزوءات شعره المسرحى وقياسهما معاً إلى شعر شوقى مجملا تبلغ نسبة الجزء فى شعره (٢١,٩٥٪) أى ما يزيد عن خمس شعره وهى نسبة مرتفعة جدًا قياساً لمعاصره حافظ الذى بلغت نسبة استعماله الجزء حوالى (١٠,٨٦٪)[1].

---

[1]- البنية الإيقاعية فى شعر حافظ – محمود عسران، ص٥١.

يعد لجوء شوقى إلى مجزوءات الأوزان - وبخاصة فى شعره المسرحى - دليل طواعية إيقاعية حادة تمتع بها الوزن المجزوء عامةفى قريحة شوقى التى كانت، بلا شك، مترعة بالموسيقى.

تعددت أشكال الجزء فى شعر شوقى المسرحى فتباينت ما بين المجزوء والمشطور والمنهوك والموحد والمخلع، وذى براهين اقتدار فنى عجيب إذ أعاد شوقى إلى واعية الشعر العربى ما كان قد هجر من أوزان كموحد الرجز ومشطورى البسيط والمتدارك.

تفوق المجزوء على التام فى أبحر الرجز الذى بلغت نسبة الأول إلى الأخير فيه (٨٧,٥٪ : ١٢,٥٪) والبسيط (٦٠,٥٪ : ٣٩,٥٪) والرمل (٦٤,٥٪ : ٣٥,٥٪) وقد كانت الغلبة للمجزوء أولا فى شعر شوقى إذ بلغت نسبته (٦١,٨٢٪) تلاه المشطور بنسبة (٢٠,٦٩٪) ثم المنهوك بنسبة (٨,٣٩٪) فالمخلع بنسبة (٧,٣٣٪) واخيرا الموحد بنسبة (١,٧٤٪)، وكل هذه اشكال للجزء تنم عن وعى شوقى بإيقاع هذا الشكل.

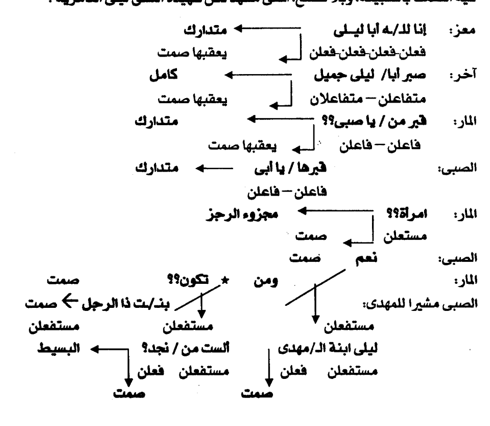
إذا كان مجزوء الكامل قد تربع شأنه شأن تامه، على قمة شعر شوقى الغنائى فإن مجزوء الرجز بشتى أشكاله قد تربع أيضا على قمة شعر شوقى المسرحى كله تاماً ومجزوءًا وذلك لتناسب أشكاله مع متطلبات الموقف المسرحى الذى تجلله الحاجة الدائمة لمتقافز الإيقاع وبسيط التكتلات.

برع شوقى براعة تحسب له فى صب عواطف شخوص أعماله داخل مجزوءات الأوزان وأدارها بمهارة الفنان على ألسن جميع ابطاله وفى شتى المشاهد سردية كانت أو حوارية، فلم يترك المجال رحباً لربط وزن بعمل أو بشخصيةٌ دون غيرها وعلى ذلك استطعنا أن نستند فى حكمنا بتفوقه التام فى استغلال معطيات هذه الأوزان ودليل ذلك انه أضحك وأبكى، وأحزن وألهى باستعمال نفس الأوزان وعلى ألسن نفس الأشخاص.

اثبت شوقى أيضا من خلال استعماله المجزوءات براعة فى إدارة موسيقى الداخل إذ لون موسيقى الحشو بما شاء له من مصوتات فلم يحل ضيق صدر الوزن دون توشيته تجاربه بما عن له من انغام، وما تناسب مع المشهد المعروض من إيقاعات.

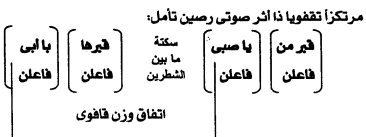
السكتات العروضية والوقفات المعنوية وأثر ذلك فى إيقاع شعر شوقى المسرحى:

إن للسكتة نبرأ جميلاً، وإن للنبر تنغيماً أجمل، وإن للتنغيم وقعا له صدى يترك فى النفس أثر لذة تبقى ومتعة تدوم، ولاشك فى أن حسن اختيار مواضع السكتة له تدخل فى التلوين الإيقاعى للتعبير، كما أن للتطابق الحادث بين السكتة والتفعيلة تأثيرا إيقاعيا حاذا، لا يدانيه روعة التقاطع ولكن لا يقل عنه كثيراً فى ترك ما حسن من اثر فى ذات المتلقى، وعلى كل فالمعول على معيارية الاستعمال، والواقع أن السكتات فى الشعر المسرحى تفرض نفسها، وتصنع لنفسها دورًا لا يمكن بحال من الأحوال أن يؤدى بدونها، فللتراشق الحوارى فرض، والفرض إلزام. وفى الإلزام إمتاع وبخاصة عندما تتنوع الأوزان المستعملة أو تتعدد مقاديرها، والأجمل من كل ذلك أن يكون للمشهد فرضية، فمتى توافقت السكتات مع متطلبات الحدث كان للسكتة فعل السحر فى ذات المتلقى، وحتى نخرج من التنظير إلى التطبيق فنتأمل مواءمة السكتات لذلك المشهد الجنائزى الذى يخيم فيه الصمت بالطبيعة، وبلا تصنع، أعنى مشهد دفن شهيدة العشق ليلى العامرية[1]:



1- المسرحيات: ص٢٠٧، ٢٠٨.

لنا أن نتأمل الثراء الانفعالى الذى تتركه لحظات الصمت. فالجنائز محافل الصمت والمقابر مراتع الهدوء، ودائما يقترن التكلف الشديد بمواقف الأحزان، إذن للمشهد نفسه فرض على شوقى، فالكلام فى مثل هذه المواقف لابد أن يكون قليلاً والعبارات لابد أن تكون مختصرة جداً لتلائم الموقف، والأوزان لابد أن تتلون بطبيعة الشخصيات، والشخصيات متباينة، وعلى أساس هذا التباين لابد من تباين الاستعمال، والتعجب والاستفسار الدائم قرينا الموت المفاجئ، ولهما مع الإخبار نبر خاص، واستعمال لغوى بعينه يفرض الموقف، وكل ذلك لحناه من خلال تناوح شوقى أولا بين أوزان متباينة هى على التوالى: المتدارك فالكامل ثم المتدارك ثانية فمجزوء الرجز وختاما البسيط، ولكل وزن تلوين إيقاعى خاص " فمع علو النبر تقصير ومع خفوته تطويل، وبين المتباينين إمتاع، وتعقب كل تكتل لحظة صمت لها حدة قاتلة تتماهى مع متطلبات الموقف تأتى بعد علو فى الاستفسار أو الاستنفار وتبزغ بعد خفوت فى الإخبار، ولن نمارى فيما يصنعه الصمت من سحرية أداء،، ولا يمكننا أن نشيح عن فعل التطابق الحادث بين التكتلات التعبيرية المحملة بالأسى والشجن وبين التفاعيل انظر [صبرا أبا ← متفاعلن] [ليلى جميل ← متفاعلان] ثم صمت، إن التحام التفعيلتين النابع من وصل التركيب يصنع لهما امتداداً جميلا يزكيه التذييل وهو اختتام التفعيلة الثانية بمقطع طويل، وهذا الامتداد يتوافق مع نبرات الشجن التى شحن بها تعبير العزاء، ويزيد المشهد تأزما ذلك الصمت الممتد فى فضاء القبور، ثم التطابق المتقافز مع تفعيلتى المتدارك المتلاحقتين والمحتضنتين لتركيب استفهامى يعقبه صمت لازم لحاجة الاستفهام الذى يتطلب إجابة والرائع أن تأتى الإجابة متطابقة التراكيب مع التفاعيل هى الأخرى،يحسن كل ذلك تصريع مؤثر يعتمد الباء مرتكزاً تقفويا ذا أثر صوتى رصين تأمل:



ثم ننتقل إلى منطقة التلاقح ما بين التقاطع والتطابق إذ هناك تطابق وزن تركيبى [امراة ← مستعلن] وهناك تقاطع وزن تركيبى [نعم ومن ← مستفعلن] إذ هناك حتمية توقف بعد "نعم" وبتمام الوقف تتجزأ التفعيلة الثانية، ثم لا تتم إلا بمركب

الاستفهام (ومن) ولا يتم هذا المركب دلاليا إلا بمستهل الشطر الثانى وهو الفعل تكون، وبهذا الالتحام يتم تجاوز منطقة السكتة الوسطى ما بين الشطرين، ثم نفاجأ بتقاطع من شكل جديد. فهناك حتمية توقف بعد الفعل "تكون" تتم بها جملة السائل [ومن تكون] وهناك حتمية وصل حال بحثنا عن تمام التركيب الوزنى فيكون بها التقاطع الذى يتم باجتزاء ثلثى كلمة من مستهل التفعيلة الأخيرة [تكون بنـ ← مستفعلن] وأخيرا يأتى تقاطع التفعيلة الأخيرة [تذا الرجل ← مستفعلن] ثم صمت النهاية ولا مراء فيما يحدثه التقاطع ها هنا من إثارة ذهنية حادة لاشك تمتع القارئ وتحفزه لاتمام التركيب، ثم ينتقل أخيراً من مجزوء الرجز إلى مشطور البسيط الذى يعتمد التصريع مرتكزاً تقفويا ذا أثر حاد إذ يفرض صمتا بينيا يظهر عن طريقه صوت التقافى بين ختامى الشطرين، وعلى هذه الوتيرة من الاقتدار الفنى العجيب يتحرك شوقى بين السكتات والوقفات مثبتا مدى مساهمتها فى صنع إيقاعية العمل الشعرى.

إذا كان الاستقلال بأنواعه الثلاثة، العروضى، والنحوى، والدلالى، من مسوغات السكتة فى الشعر عامة، فإن للشعر المسرحى أحكاما خاصة يعد الاستقلال أحدها إذ للشعر المسرحى معيارية استعمال تختلف اختلافا كليا تحكمه وقفات معنوية لها طبيعة خاصة يتصرف بها الشاعر فى انسيابية إيقاع شعره فيلجأ للاستقلال بأنواعه الثلاثة أحيانا، ويشيح عنه أحيانا أخرى مستعملا التقاطع ومتصرفاً فى مقادير الأوزان تصرفاً ينوع الإيقاع ولا يهدمه، وذلك لأن مسافات الجمل الحوارية هى التى تحمله على ذلك اللون من التلاعب بالمقادير أو التوقف على بعض المقادير، وعدم التوقف على بعضها الآخر ولك أن تتأمل معطيات ذلك المشهد:

عنترة: **مالك عبل ثائره** **ما يبتغى المناذره** ← صمت الخاتمة

صنائع الـ/أكاسره ----◄ صمت ما بين الشطرين

متفعلن – متفعلن

ب ـ ب ـ/ب ـ ب ـ

بنو لخم: **نريـد را/س عنـتره**

متفعـلن – متفعـلن

ب ـ ب ـ/ب ـ ب ـ

عنترة: **راسى انا؟؟** ← صمت دلالى

واحد من بنى لخم: مسـتفعلن **لم لا اجـل** ← سكتة ما بين الشطرين

ـ ـ ب ـ مسـتفعلن **هـل لكمُ / بـه قبل؟؟** ← سكتة الخاتمة

ـ ـ ب ـ مسـتفعلن - متفعلن

ـ ـ ب ـ/ب ـ ب ـ

الكل: **اجـل اجـل / اجـل اجـل** ← سكتة ما بين الشطرين

عنترة: مستفعلن مستفعلن **يا بعد را/س عنـتره** ← سكتة الختام

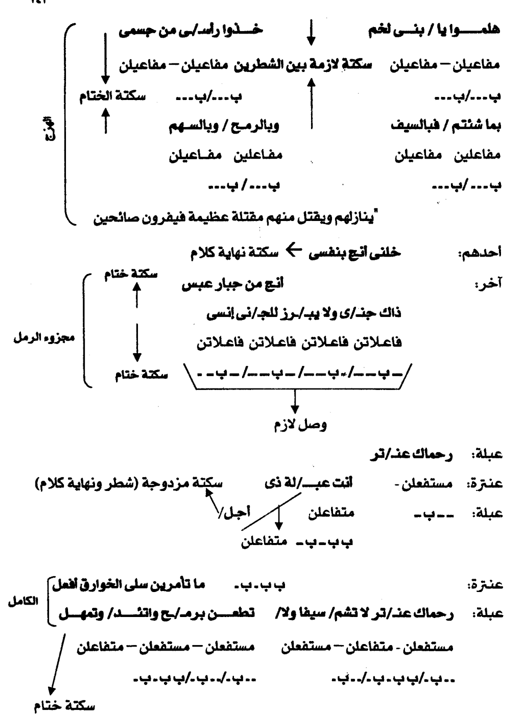
ـ ـ ب ـ تطابق ـ ـ ب ـ مستفعلن متفعــلن

ـ ـ ب ـ تقاطع ب ـ ب ـ

(منهوك الرجز)

يا لخم هاتوا جمعكم هاتــوا القنا	**وامضوا بكسرى وارجعوا فى جحفل**
جيئوا بفرســان العــراق وفارس	**من راكب فيــلا ومــن مترجــل**
وتقلدوا/أمضى المنا/صل واطلبوا/	**راسى بما / قلدتمو / من منصــــل/**
متفاعلن – مستفعلن – متفاعلن	**مستفعلن – مستفعلن – مستفعلن**
ب ب ـ ب ـ/ـ ـ ب ـ/ب ب ـ ب ـ	ـ ـ ب ـ / ـ ـ ب ـ / ـ ـ ب ـ

(الكامل)



هلمــــوا يا / بنــى لخم
خـــذوا راسـ/ـى من جسمى
مفاعيلن – مفاعيلن
سكتة لازمة بين الشطرين
مفاعيلن – مفاعيلن
ب---/ب---
ب---/ب---
سكتة الختام
بما شئتم / فبالسيف
وبالرمـح / وبالسـهم
مفاعلين مفاعيلن
مفاعلين مفـاعيلن
ب--- /ب---
ب--- / ب---
الهزج
"ينازلهم ويقتل منهم مقتلة عظيمة فيفرون صائحين
احدهم:
خلنى انج بنفسى
سكتة نهاية كلام
آخر:
انج من جبار عبس
ذاك جنـ/ى ولا يبـ/ـرز للجـ/ـنى إنسى
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن
/–ب––/ ـ ب––/ –ب––/ –ب- -
سكتة ختام
سكتة ختام
مجزوء الرمل
وصل لازم
عبلة:
رحماك عنـ/ـتر
عنترة:
مستفعلن -
انت عبـــ/ـلة ذى
سكتة مزدوجة (شطر ونهاية كلام)
عبلة:
--ب-
متفاعلن
اجل/
ب ب-ب- متفاعلن
عنترة:
ب ب-ب-
ما تأمرين سلى الخوارق افعل
عبلة:
رحماك عنـ/ـتر لا تشم/ سيفا ولا/
تطعـــن برمـ/ـح واتئـــد/ وتمهـــل
الكامل
مستفعلن - متفاعلن – مستفعلن
مستفعلن – مستفعلن – متفاعلن
--ب-/ب ب-ب-/--ب-
--ب-/--ب-/ب ب-ب-
سكتة ختام

إننا أمام لوحة توفرت لها جميع عوامل النجاح الإيقاعية إذ انتقل بنا شوقى أولا بين أوزان متعددة المقدار ما بين تام ومنهوك ومجزوء، ومتعددة النوع ثانيا ما بين رجز ورمل وهزج وكامل، ومتعددة التوقيع ثالثا ما بين إخبار واستفهام واستنفار وتعجب وإنشاء ومتعددة المؤدى رابعا ما بين وصل وقطع وصمت وتكلم ومتعددة الأبطال خامسا ما بين رجل وأنثى وفرد وكل ومتعددة المشاهد سادساً ما بين صد ورد وإقبال وإدبار، ومتعددة التقطيع أخيراً ما بين تقاطع وتطابق تخالف وتوافق، كل هذا التعدد أشاع فى المشهد لونا من الإيقاعية الصاخبة ذات الحيوية المتنامية المتقافزة زادها جمالا تعدد أشكال السكتات والوقفات فيها ما بين سكتة عروضية وأخرى دلالية وثالثة تركيبية ورابعة تمام معنى، ومن مجموع ذلك التناوح خرجنا بثمرة ليست هينة وهى المتعة الفنية التى تتحقق للمستمع أثناء وفور الانتهاء من مطالعة المشهد أو مشاهدته ممثلا فتأمل أنواع السكتات من أول المشهد تجد أن المستهل استعمل فيه منهوك الرجز وزنا والراء المتبوعة بهاء الوصل الساكنة رويا، استعمل فيه التقافى المعتمد على التصريع فى البيتين مرتكزا صوتيا إضافة إلى ضيق صدر الرجز المنهوك مما ألزم المتكلم بالسكتة اللازمة بعد كل تكتل تشطيرى ليصنع بذلك لونا من الإيقاع الصاخب الذى يعتمد موسيقى النهايات مرتكزا صوتيا ذا ثقل إيقاعى موشيا كل ذلك بتقاطع جميل لا يتيسر معه التوقف داخل اى بيت.

ثم نراه يدير دفة الكلام على لسان عنترة مستعملا نفس الوزن ولكن محدثا تغييرا على مسارين أولهما إحداث التطابق بين الأوزان والأقوال [راسى انا ← مستفعلن] [لِمْ لا أجل ← مستفعلن] ثانيهما تغيير الروى إلى اللام الساكنة التى تقافت بفعل التصريع فألزمت المتكلم بسكتتين – ما بين الشطرين – والخاتمة، ناهيك عن الصمت الدلالى الحاد التابع لاستفهام المعنوى الأول.

ثم وجدناه يرتفع بالإيقاع مرة أخرى مع ارتفاع صوت "الكل" وهذا الارتفاع يعتمد التكرار مرتكزاً صوتياً، والتطابق مرتكزا وزنيا ثم السكتة ما بين الشطرين مرتكزاً دلاليا، فيرد عنترة مستعملا التقاطع ما بين تفعيلتى المنهوك مبررًا للوصل للوصول لسكتة الختام اللازمة.

وببراعة نادرة ينتقل من وزن ضيق الصدر لآخر منبسط المقاطع واسع الصدر وهو الكامل مستعملا فى ذلك سكتتين فقط هما سكتتا الوسط والنهاية ومعتمداً كلا من التطابق والتقاطع من غير قصد وصولا لهدف وهو بث الرهبة فى أنفس الأعداء وإيصالهم لدرجة الرعب من عنترة البطل المغوار، وكأن امتداد الكامل أضعف نفسه، فإذا به ينتقل بحسن تصرف وبراعة نادرة للهزج حتى لكأنه يتلاعب بذائقتنا نحن الإيقاعية من رجز منهوك إلى كامل تام إلى هزج يعتمد فيه التصريع أولا مرتكزا تقفويا، ثم التطابق مرتكزا وزنيا، ثم صمتى الوسط والنهاية مرتكزا دلاليا ثم يدور صراع آخر لا تظهره اللوحة الصوتية إنما تظهره الخلفية الحركية يقفز بنا منها عنترة إلى مجزوء الرمل ذى الصخب الإيقاعى الجميل مستعملا التصريع والسكتة بنوعيها فى البيت الأول ثم التدوير والتقاطع المتلازمين واللذين تقافزا بإيقاع البيت الأخير وصولا لسكتة الختام اللازمة.

ثم يعود بنا أخيرا للكامل التام فى مشهد حوارى له فعل السحر فى ذات المتلقى يحدث به تلاقحا [صوت دلالى] بديعا يجلله بأربع سكتات يكمن جمالها بإيحائيتها فى موقعها أولا، وباعتمادها التقاطع ما بين الأوزان ثانيا، ثم باعتماد خاتمتيها التصريع مرتكزا صوتيا ذا أثر جميل. وهذا مجمل جمال السكتات بشتى صنوفها.

والأمثلة التى تحقق فيها الاستقلال العروضى أوالنحوى أو الدلالى فى شعر شوقى المسرحى، على الرغم من كثرتها، إلا أنها لا تمثل ظاهرة وذلك لخفائها فى كم التراشق الحوارى المتتابع الذى يعتم على ظهورها كظاهرة وعلى هذه الشاكلة قوله على المتقارب:

حنـــــانيـك قيـــس اقل العتاب ... ولا تســـكبن دمـــوع النـــدم

تفـــردت بالألـــم العبقـــرى ... وانبـــغ ما فى الحيـــاة الألم

مريبك ياقيس فـــوق التـــراب ... وانت مـــع النجـــم فوق التهم

اخـــذت ســبيلك نحـــو الخلود ... وليس الخلـــود ســبيل الأمم

قـــم اهتـــف بليـــلى وشـــبب بها ... وخل التقـــاليد وانس الحُـــرم

وطرفى الـ/هواء/طليق الـ/جنـــاح ... وســـر فى الـ/اديم/طليق الـ/قدم[1]

فعولن – فعولن – فعولن – فعولن ... فعولن – فعولن – فعولن – فعل

ب – – /ب – – /ب – – /ب – – ... ب – – /ب – – – /ب – – / ب –

نجد أن كل شطر مما سلف يستقل بذاته وزنا وتركيبا ودلالة مما يسوغ الوقوف عليه بحيث لا ينازع القارئ تطلع لإتمام تركيب نحوى، أو تكتل وزنى، أو مكون دلالى فليس على الملقى هنا سوى أن يتوقف وقفة خفيفة ما بين الشطرين فى كل بيت، ثم وقفة الختام التى تكون حافزا لقفزة دلالية أخرى فى البيت التالى لهذا البيت.

أما الأمثلة التى استقل شطرها الأول عروضيا ولكن تعلق تركيبيا بالشطر الثانى فأمثلتها فى شعر شوقى المسرحى جد كثيرة، وإيقاعيتها تتحقق من كونها تنشئ فى نفس المنشد صراعاً ذا حدين فهو إما أن يشيح عن سكتة ما بين الشطرين ويتم التركيب. وإما أن يرجئ إتمام التركيب مؤثرا سكتة ما بين الشطرين، وما بين الأمرين يكون تردده، وما بين أحد الاختيارين يكون التلوين الإيقاعى للبيت فتأمل قول شوقى على السريع:

إن حديث الناس فى يثرب ... همسٌ وخطو الناس فيها احتراس[2]

هنا يدور الصراع بين السكوت على التكتل الإيقاعى الأول أو بين الوصل لإتمام تركيب جملة إن واسمها وخبرها الذى ورد فى مستهل الشطر الثانى – وقد يكون الصراع لوصل جزأى الاستدعاء الأداة والمستدعى كقوله على المجتث:

كن منصفا إن رمت يا ... خوفو تكون الحكما[3]

---

[1]– المسرحيات: ص٢٢٤.

[2]– المسرحيات: ص١١٣.

[3]– المسرحيات: ص٣٨٢.

أو وصل مقول بقائله كقوله على السريع:

يا وجهاء - الفرس قالوا لكم: ‏ ‏ مصر بلاد السحر والساحر[1]

أو مفعول بفعله كقوله على المتقارب:

وأترع من الوتر العبقرى ‏ ‏ سماء القصور وأرض الخيم[2]

أو فاعل بفعله كقوله على الكامل:

يارب قيس هل نعيت وهل جرت ‏ ‏ كأسٌ تدور على النفوس مشاع[3]

أو خبر بناسخه كقوله:

يا قاع كن نعشى وكن كفنى وكن ‏ ‏ قبرى وقم فى مأتمى يا قاع[4]

أو مجرور بحرفه كقوله:

على جناحيك جناحى وفى ‏ ‏ فمن مكان تحبُ هذا الجمان[5]

فى كل ما سلف من أمثلة - وأمثالها فى مسرَحيات شوقى غير هين - ينشأ التوتر فى المراوحة بين الوصل والوقف فمن المنشدين من يسكت مفضلاً العرف الشعرى الجارى فى إيثار سكتة ما بين الشطرين، ومنهم من يصل مشيحا عن مقتضيات التكتل العروضى وتبقى سكتة مهمة جداً وهى السكتة التى يكون التدوير بطلها إذ لا يتيح للمنشد التوقف ما بين الشطرين لأنه يجمع آخر الأول بأول الأخير فيصنع ما يشبه بالعقدة التى يصعب فكها إنما يسهل تخطيها وصلا لسكتة النهاية التى تأتى واضحة تماما لأنها يكون بها قد تم التركيب كقوله على مجزوء الرجز.

عبلة: والناس من كل فضو ‏ ‏ ل وكل معتـــــــد

عنترة: الناس؟ خلـى لقنـا ‏ ‏ تى الناس أو مهنـدى

أنت إذا أطعمتهـــم ‏ ‏ مخ الرشا لم تحمدى

غـــــدا يصـــونك بالــــتمليــــــق والتـــــودد

البيـــــد معبـــــد وأنـــــــت دميـــــة فى المعبـــد[1]

---

[1]- الديوان: ص٣٨٣.

[2]- المسرحيات: ٢٢٤.

[3]- المسرحيات: ص٢٢٥.

[4]- المسرحيات: ص٢٢٥.

[5]- المسرحيات: ص٣٤

في هذا النموذج فرض كل من ضيق صدر البحر والتدوير هيمنتهما على الأبيات فأرجأ السكتة إلى خاتمة التكتل فجاءت متمكنة فى موضعها لها خصوصية إيقاعية تستمدها من تمام المعنى بتمام التكتل، وللمنشد المجيد دخل كبير فى تجميل الوقفة وشحنها بنبض إيقاعى له أكثر من خصوصية، ولاختيار الوزن أيضا فرضية خاصة لأن السكتة غالبا ما تتعلق بضيق صدر البحر أو اتساعه فكلما ضاق صدر البحر، كما لوحظ فى أعمال شوقى المسرحية، كلما كثر التدوير، وإذا كانت السكتة تجوز بعد الانتهاء من اللفظ موضع التدوير، فإن للجزء فرضية إيقاعية أخرى لا تحلو معها السكتة إلا فى خاتمة التكتل، وهذا عين ما دار بكثرة وبخاصة فى مجزوءات الأوزان فى شعر شوقى المسرحى، ولك أن تتأمل عطاء سكتة الخاتمة فى قول شوقى على مجزوء الكامل:

نفريت: لا بل تعيش أبى وتبـــــقى فى ظـــلال العـافيه
ابتى تهـيـأ كل شى ء للنـوى المترامـيـــه
فغدا تضمنى القصو ر بل القبور الجتافيه
فى ألف جـارية لقمبــــيز هنــــاك وجاريـــه
من كل مرسلة هنـا لك كالبهيمـة ساليـه
فبأى قلـــب يا مليــــــك تـــرفنى للطاغيـه
أدرك فتاتك قد ضعفـــــت عن احتمال الداهيه[٢]

وقع التدوير فى كل الأبيات فألغيت بفعله سكتة ما بين الشطرين، وتلاحمت المعانى وتداخلت التفاعيل وضاق صدر البحر فحال كل ذلك دون وقوع أى سكتة وسطية من أى نوع لتبقى السكتة الأخيرة المرفأ الوحيد الذى تلقى الأبيات أشرعتها عليه لنصل من ذلك إلى نتيجة لها أهميتها وهى أن شوقى ضرب عرض الحائط، فى بعض الأحيان، بما كان يدعو إليه قدامى النقاد من ضرورة إحداث فوارق عروضية بين الشطرين، وضرورة استقلال كل شطر بمعناه وتركيبه ووزنه، وإنما فعل شوقى ذلك لما فرضه عليه الاستعمال الخاص للشعر المسرحى الذى يبحث عن تمام المعنى أولا لإيصال الرسالة المنوطة منه، ولكن لا يمكن أن تبدو حيوية العمل الإيقاعية على أتم وجه وأكمله إلا من خلال قارئ جيد للشعر وممارس متقن لإبقائه وبخاصة إذا كان ذلك الشعر يتعلق بالمسرح.

---

[1]- المسرحيات: ص١٠٣.
[2]- المسرحيات: ص٣٥٥، ٣٥٦.

لغة الحوار وأثرها فى إيقاع أوزان شوقى فى الشعر المسرحى:

الثنائية، وإن آلت إلى التوحد فى الواقع الحقيقى القائم على التنفيذ، إلا أنها جوهر الصياغة المسرحية، والثنائية التى نقصدها هى الثنائية فى الخطاب المسرحى إذ إن لغة المسرح قائمة فى الأساس على البناء الحوارى الذى يقتضى تعدد المواقف أولا، وتعدد الشخوص ثانيا، ومن خلال التعدد لابد من تعدد معايير الاستعمال ومع تعدد المعايير تتعدد أنماط الإيقاع الشعرى فى العمل المسرحى، ناهيك عن الثنائية الداخلية الكائنة بين الزمان والمكان إذ يُعبر العمل المسرحى عن زمن الأحداث الحقيقى، وزمنها التقديرى الذى أبدعت فيه، ومكان الأحداث الفعلى ومكان الأحداث المتخيل الذى يعد مناط الإسقاطات المعاصرة المقصودة لذاتها. وإيقاع أعمال شوقى المسرحية كشف على ما قيل عن عدم توفقه فى تحقيق الواقعية الفنية الفعلية التى تظهر حقا وبجلاء أن المسرحية نظمت فى عصر أحداثها، إذ لم يبرع البراعة التامة فى خلق الحوار المعبر الكفئ برسم أعماق الشخصية محورية كانت أو ثانوية، إذ لم يحقق لنا الأداء اللفظى والنسق الإيقاعى فى أعمال شوقى المسرحية ما نصبو إليه من العيش فى أسلوب عصر المسرحية، وذلك لظهور الشاعر فى أعماله وغلبته على المسرحى.

وللحوار على ما نعلم، أهمية عظمى فى أى عمل مسرحى إذ المسرحية عمل قصصى يؤدى بالحوار، والتراشق الحوارى هو البعد الأساسى فى رسم الشخصيات وإبراز ما يكمن بداخلها من مشاعر وتطلعات يحدد عن طريقها التفاعل القائم بين الشخصية والحدث، والتفاعل المتقن يبرزه الإيقاع الحى الذى ينمو به ومعه العمل ليصل بنا إلى المراد، وإذا أردنا أن نستبين مدى تأثير الحوار فى إيقاعية أعمال شوقى المسرحية فلنقارن بين إيقاع هذين المشهدين:

عمرو: غضبان
غضبان: لبيك
عمرو: اجبنى
غضبان: سل مر
عمرو: كيف لقا عنترة الغضنفر؟
غضبان: وجها لوجه؟؟
زهير: لم لا
غضبان: لا اجترى
زهير: كيف تبيعه إذن وتشترى؟
غضبان: اقذفه من فرسخ بخنجر — اتركه كالتيتل المعفر
صخر: وأنت يا مارد لست تجهله

مارد: **من يجهل الليث؟**
صخر: **فكيف تقتله؟**
مارد: **آتى لراسى جبل فأنزله   وثم**
صخر: **ماذا؟؟**
مارد: **لى سهمٌ أرسله**
يودع الحياة   من يستقبله
يتهامس الثلاثة لحظة ثم يتجه عمرو وصخر ناحية اليمين لينصرفا
عمرو: **الخير فى العبدين   سيرا امضيا راشدين**[1]

نبعت حيوية هذا المشهد الإيقاعية من اتخاذ مشطور الرجز ثم المجتث فى البيت الأخير إطاراً وزنيا مما أبعده عن الغنائية وحقق فيه لونا من الدرامية المتماهية مع متطلبات المسرح الشعرى، كما أن الحوار جاء متقافزاً – متناميا، لكل كلمة مؤداها ولكل تعبير شحنته النفسية التى تزكى روح الصراع وتنميه بحيث يبدو نابضا محدد القسمات ذا حركية إيقاعية وفنية رفيعة استعمل فيه شوقى التقاطع بين التفاعيل، وقصر الجمل الحوارية مما أفعم الموقف بموسيقى إيحائية سريعة لا يوقفها سوى سكتات الأخذ والرد، وزاد المشهد حدة دوران الحوار فيه على الاستفهام الذى يتطلب إجابة سريعة وموجزة وبين السؤال والجواب قاسم هام جداً وهو التقاطع الوزنى الذى يزكى روح الصراع كما أن التصريع شارك بإيجابية فى تحديد ملامح موسيقى المشهد الإيقاعية، ولم نلاحظ هنا فتوراً أو تراخيا وذلك لتلاحق الحوار وحركيته التى توالت مسرعة لتحقق هدفها المنشود وهو التوتر السريع الذى يربط الجمهور بالعمل المسرحى ليستغرقوا تماما فى العمل مجملا شخوصا وحركات وأقوالا لذا كان التوقف فى الوسط عيبا رهيبا، وكانت الغنائية مأخذا غير هين إذ تحدث إطالة مملة فى جزئيات الحوار مما يبتعد به عن التركيز المطلوب، وهذه الغنائية فرضت نفسها بشدة على مسرح شوقى وذلك لعدة أسباب أهمها عدم نسيانه ماضيه الغنائى، ثم ما كان من إرادته الدائمة إرضاء جمهوره الذى تعود الغناء فى المسرح عامة، وكذلك الرواسب الغنائية الكامنة فى نفسه من قديم مطالعاته لشعرنا العربى والتى هيمنت، دون قصد، على روح التعبير عند شوقى فتأمل ذلك المشهد الغنائى البحت:

---

[1]- المسرحيات: ص٥٥، ٥٦.

"قيس: متطلعا"

اتبصر يا ابن عوف حى ليلى … تدجج فى السلاح ولا تراها
فما لى لا احقـــق غير ليـلى … وإن كثر السواد لدى حماها
لقد القى هوى ليـلى حجابا … على عينى فلست أرى سواها
وبغضت النصيـح إلىّ ليـلى … وسد مسـامعى عنه هواهـا

(الوافر)

"يسمع من بعيد ومن ناحية الحى لجب وقعقعة سلاح ويقترب الصوت ويتعالى شيئا فشيئا"

ارى حى ليلى فى السلاح ولا ارى … سـلاحا كهجر العامرية ماضيا
دمى اليوم مهدور لليلى وأهلهـا … فـداءً لليلى مهـدرات دمائيا
لى الله !! ماذا منك يا ليل طاف بى … وما ذلك السـاقى وماذا سقانيا
دعونى وما عندى لليـلى اقـوله … لليـلى واستنشى الذى عندها ليا
اهيم فأستعدى نهارى على الجوى … واقبع ليلى اسـتجير القـوافيا
(فما اشرف الأيفاع إلا صبـابة … ولا انشـد الأشـعار إلا تداويا)
إذا الناس شطر البيت ولوا وجوههـم تلمسـت ركنى بيتها فى صـلاتيا
(اصلى فما ادرى إذا ما ذكرتها … اثنتين صليت الضـحى أم ثمانيا)
تـوارت وراء الجمـع ليلى فخانها … فمٌ كابتسـام الصبح يأبى التواريا
وطيب به خصت حوى الطيب كله … فهبه الأقاحى او فهبـه الفـواغيا
فأحسست من فرعى لسـاقى هزة … كأن عيـانا منـك لاقى عيـانيا
دعـونا وما يبـقى إذا ما فنيتم … فو الله ماشئ خـلا الحـب باقيا
مشى الحب فى ليلى وفىّ من الصبا … ودب الهـوى فى شـاء ليلى وشائيا
وإنى وليـلى للأواخـر فى غد … لشغلٌ كما كنا شـغلنا الأواليـا[1]

---

[1]- المسرحيات: ص١٤٩، ١٥٠.

لقد تحققت فى هذا المشهد المقولة التى تقطع بأن شوقى شاعر غيرى إذ استطاع بحذق ان يتقمص شخصية المجنون وان يقيم اركان هذا المشهد، الذى امتد امتداداً غريبا حتى لكأنك امام شاعر يلقى قصيدة فى محفل شعرى لا أمام مشهد مسرحى ممثل، استطاع ان يقيم اركانه على عدة أطر غنائية أولها: استقلاله التام بهذا المشهد الطويل، ثانيها: انتقاله فى المشهد ذاته من وزن الوافر السلس الممتع إلى وزن الطويل الرصين، ثالثا: توفيقه الشديد بين ألفاظه وألفاظ المجنون، وبين أبياته وأبيات المجنون، وبين أحاسيسه وأحاسيس المجنون فشوقى هنا شاعر عصر المسرحية لا شاعر عصره وهذا المشهد، على الرغم من غنائيته الواضحة، ومن ابتعاده التام عن الحوار، إلا أن الواقعية الفنية تحققت فيه تماما وهذا يتضح من خلال تضمين شوقى بيتين من شعر المجنون فى حديث قيس وإدماجهما الإدماج الذى يصعب معه التفريق بين ما للمجنون وما لشوقى.

ونظرا لانفراد المجنون ببطولة المشهد كله فقد جافاه التوتر تماماً، وابتعدت الحوارية الملازمة للبناء المسرحى، وخفت إيقاع المسرح الشعرى بينما برز إيقاع من نوع جديد على المسرح وإن كان قديما فى واعيتنا العربية وهو إيقاع الشعر الغنائى الذى بدا منه خلال الالتحام الوزن قافوى، واستقلال المقطوعتين بتمام الوزن، كما مثل التكرار حضورا ليس خافيا، فتأمل تكرار "ليلى" فى كل بيت تقريبا، وكذلك كان لكل من الجناس والطباق والتصدير والانسجام الصوتى، والتراسل التقفوى حضور صنع بالإيقاع ثقلا فنيا زاد المشهد رصانة، كما تماهى الطويل وزنا مع روح الشكوى وبث الهموم والتذكر، ناهيك عن استيعابه لبنى التشبيه والاستعارة والكناية، وناسبت الياء المفتوحة رويا روح الشكوى، وحوى إطلاقها زفرات المجنون فأشعرنا بحرقتها، وشوقى بكل ذلك يكون قد ابتعد تماما عن روح الشعر المسرحى وما يتطلبه من تقافز يتخذ من التراشق وقصر المشهد مرتكزا إيقاعيا ذا تأثير خاص. إلا انه اسكننا روح الشعر الغنائى بتوتره وتصويره الصادق لنجاوى النفس الإنسانية وهذا فى حد ذاته كاف للإمتاع.

والمشاهد التى سيطرت عليها الروح الغنائية فى شعر شوقى كثيرة جداً وجاء جل تركيزها فى رائعتى "مجنون ليلى" و"مصرع كليوباترا" إذ استقلت هذه الأخيرة بمعظم المشاهد التى كانت غنائية الطابع إلا أن شوقى كان بارعًا فى التنويع الداخلى، فى محاولة منه دائمة لدفع الملال والاستثقال عن المتلقى، وذلك عن طريق التلاعب الدائم بمقادير الإيقاع إذ كان ينتقل من بنية إلى أخرى ومن خطاب إلى إخبار، ومن مباشرة إلى إخفاء

ناهيك عن تحريكه المشهد أمام القارئ عن طريق التصوير الحى للأفعال التى تنجزها الشخصيات، وهذه المشاهد التى طالت فى مسرح شوقى إنما تمثل تجليات خاصة تعترى نفس المساحة الكافية لتعرب عن ذاتها ذلك الإعراب الظاهر الذى تفقد المسرحية بدونه كثيرا من رونقها وقيمتها الفنية، بل إننى أزعم أن هذا التطويل، فى كثير من الأحيان، هو مانح الفرصة للحدث لأن يتجسد بشكل فنى رائع يدفع شوقى ملاله عن طريق تنويع مقادير الإيقاع، ومن هنا أنادى الجميع برفع أيديهم عن مسرح شوقى الذى ظلم كثيرا، ولكن لأننا بصدد تبين تأثير الجمل الحوارية فى إيقاعية أوزان شوقى فإننا نكتفى بالنموذج الغنائى الذى عرضناه ونتجه إلى معطيات هذا المشهد الحوارى الإيقاعية:

قمبيز:	ما الرأى يا وزرائـــى	فإننى لســـــت أدرى	المجتث
	ماذا بأبناء مصـــــر	من اختيــــال وكبر	
قائد:	نحن بنـــو الشيطان	وهم بنو الإنســــان	منهوك الرجز
ثان:	والناس من طين السكك	وهم سلالـــــة الملك	
قمبيز:	أبى لعمرى فرعون مصر	ويشبهه قومه فى إبـــاه	المتقارب
	سأدعك فى التراب آنافهم	والصق بالأرض تلك الجباه	
قائد:	سيدى لاتبد رفقـــا	وامض فى الأعناق دقـا	مجزوء الرمل
ثان:	واهدم الأبراج هدمـــا	واحرق الأجران حرقـا	
ثالث:	ودع الوادى قاعـــا	واحلق الشطين حلقـــا	
قائد رابع [عالى السن]			
	سيدى، بل تترفـــق	فهو بالقـــــادر أليق	

قمبيز [يضحك ضحكة جنونية]

خذوا يا قادة الفرس،	أخاكم إنه جنـــا	الهزج
أميرى خرف الشيخ	فلمه أو لمُ السـنا	

قمبيز [يغمد خنجره فى القائد الشيخ ويقول]:

خذ طعنة فيها اشفا تصرف عنك الخرفا ← منهوك الرجز

القائد [وهويتلقى الطعنة]

يا ويحه قد عاده الجنون بل أنا حين هجته المجنون ← مشطور الرجز

قمبيز: وآبيس معبودهم أين هو؟؟

قائد: هو العجل

ثان: وهو الذى ألهُوا

وزير: ثوى العجل فى حجرات الجلال

قائد: وقد نعموه وقد رفهوا ← المتقارب

الثانى: وليس إلهًا، ولكنما على الشعب كهانه مَوّهوا

احد القائدين [لزميل له]

هم يعبدون العجل يا أزدشر

أزدشر: يا لك من أحمق ثرثار

ونحن؟؟

الأول: النار إله لنا

أزدشر: ما الفرق بين العجل والنار

الأول: أفيلسوف أنت؟؟ ← السريع

أزدشر: بل ملحد

الأول: أنت ؟؟! إذن عش وامض بالعار

ما كانت النار بمحتاجة إلى قليل الدين كفار

قمبيز: وأين هو العجل؟

قائد: فى قبة تليق لكسرى وآبائه ← المتقارب

قمبيز [مغضبا]: امسكوا الكلب خذوه، أدبوه

ما أبى العجل، بل العجل أبوه ← الرمل

القائد: الويل لى جنّ

صديق له فى أذنه: ما جن إلا كا

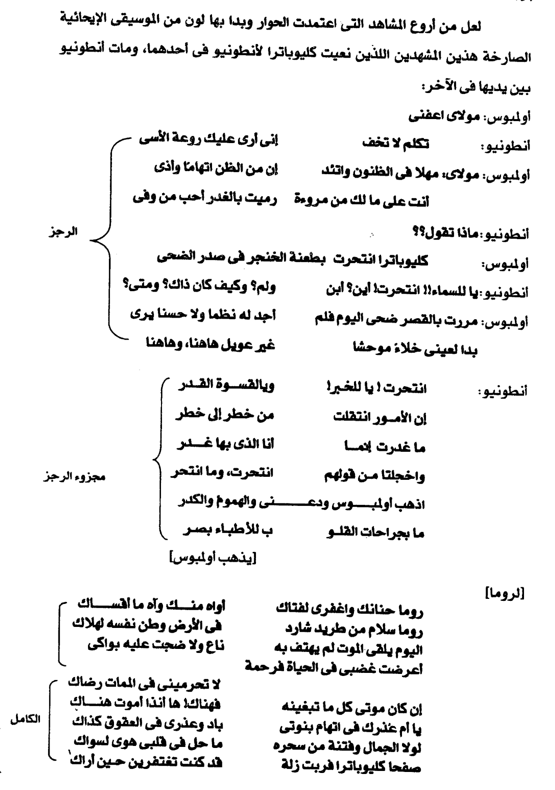
فأنت ساويت بالعجل مولاكا[1] ← البسيط

---

[1]- المسرحيات: ص٤٣٧، ٤٣٨، ٤٣٩

على هذه الوتيرة من التقافز الإيقاعى النابع من حدة التراشق الحوارى يمضى المشهد كله فينتقل أبطاله بين المجتث ومنهوك الرجز والمتقارب ومجزوء الرمل، والهزج ومشطور الرجز والرمل التام ومشطور البسيط، وكلها أوزان رشيقة، بسيطة تتلاءم وحدة المشهد، وتتواءم والتعاقب الزمنى للحركات والسواكن المتماهية مع ثورة الأنفس وهدوئها الذى لم يظهر إلا فى لحظات الهمس، وامتداد التناسب أو التلاؤم ها هنا يحقق ما أسماه حازم "بحلاوة المسموع" الذى نفتقده عندما يتحول المشهد الحوارى إلى مشهد غنائى، وعندما يختفى التراشق الحوارى ليحل محله التلاحم الغنائى الممل، والذى تختفى بظهوره على سطح الأحداث الإستطابة المبتغاة من العمل المسرحى، وشوقى هنا ترك للعلاقات الصوتية مجالا رحبا تطل من خلاله منتظمة فى الزمن ولك أن تتأمل أربعة الأبيات التى جاءت على مجزوء الرمل والتى أوردها أربعة قواد مختلفو الشخصيات، نجد أن إيقاع البيت الأول قد ارتفع جداً مع النداء فالنهى فالأمر، وزاده التصريع حدة وجللته القاف المحاكية صوتيا للقوة والقهر بينما وجدنا الثانى يعتمد التكرار مرتكزا صوتيا [اهدم — هدما] [احرق — حرقا] والأمر مرتكزا دلاليا [اهدم — احرق] ويؤكدهما بالمصدر [هدما — حرقا] ثم يأتى الثالث ليرتفع هو الآخر بالإيقاع عن طريق اتخاذ الأمر المتكرر فى صدرى الشطرين مرتكزا دلاليا والعصبية المثلية لصوتى العين والقاف مرتكزا صوتيا، ولكن انظر إلى هدوء الإيقاع مع دعوة الترفق التى دعا إليها القائد الأخير، الذى اتخذ من التصريع والتجانس الصوتى لحرف القاف معاً مرتكزاً صوتياً، ولم يأمر ولم ينه ولم يهول، ولم يشع فى البيت جلبة صوتية ولم يشعرنا أنه استعمل نفس الوزن الذى اتخذه سابقوه إطارًا وزنيا، ليؤكد تخالف التناسب لتخالف الوضع ويؤكد كذلك اتساع صدر الوزن لأى إيقاع، ويميط اللثام عن دور الحوار المؤثر فى التلوين الإيقاعى للعمل المسرحى، ولعل تنقل شوقى - من وزن إلى وزن، وإيثاره التلاقح الصوتى، وعمده إلى التقاطع والتوافق أو التطابق [الوزن دلالى] معًا وارتفاعه بالإيقاع وانخفاضه به وإكثاره من المحسنات الدلالية المصحوبة بالشحن الموسيقى الهادف من استفهام إلى تعجب إلى استدعاء إلى استدراك إلى أمر إلى نهى لعل هذا التنقل جلل إيقاعية العمل ومنحه حيوية فنية صارخة أبدت نجاح العمل فى هذه المنطقة التى تؤكد فشل أى عمل مسرحى لا يقوم على التراشق الحوارى الذى يوظف فيه الشاعر كل إمكانات اللغة فى خدمة إبداعه.

لعل من أروع المشاهد التى اعتمدت الحوار وبدا بها لون من الموسيقى الإيحائية الصارخة هذين المشهدين اللذين نعيت كليوباترا لأنطونيو فى أحدهما، ومات أنطونيو بين يديها فى الآخر:



أولمبوس: مولاى اعفنى

أنطونيو: تكلم لا تخف ... إنى أرى عليك روعة الأسى

أولمبوس: مولاى، مهلا فى الظنون واتئد ... إن من الظن اتهامًا وأذى

أنت على ما لك من مروءة ... رميت بالغدر أحب من وفى

أنطونيو: ماذا تقول؟؟

أولمبوس: كليوباترا انتحرت ... بطعنة الخنجر فى صدر الضحى

أنطونيو: يا للسماء!! انتحرت! أين؟ أين ... ولم؟ وكيف كان ذاك؟ ومتى؟

أولمبوس: مررت بالقصر ضحى اليوم فلم ... أجد له نظما ولا حسنا يرى

بدا لعينى خلاءً موحشا ... غير عويل هاهنا، وهاهنا

(الرجز)

أنطونيو: انتحرت ! يا للخبر! ... ويالقسـوة القـدر

إن الأمـور انتقلت ... من خطر إلى خطر

ما غدرت إنمـا ... أنا الذى بها غـدر

واخجلتا مـن قولهم ... انتحرت، وما انتحر

اذهب أولمبـوس ودعــنى والهموم والكدر

ما بجراحات القلـو ... ب للأطباء بصر

(مجزوء الرجز)

[يذهب أولمبوس]

[لروما]

روما حنانك واغفرى لفتاك ... أواه منـك وآه ما أقســاك

روما سلام من طريد شارد ... فى الأرض وطن نفسه لهلاك

اليوم يلقى الموت لم يهتف به ... ناع ولا ضجت عليه بواكى

أعرضت غضبى فى الحياة فرحمة ... لا تحرمينى فى الممات رضاك

إن كان موتى كل ما تبغينه ... فهناك! ها أنذا أموت هنـاك

يا أم عذرك فى اتهام بنوتى ... باد وعذرى فى العقوق كذاك

لولا الجمال وفتنة من سحره ... ما حل فى قلبى هوى لسواك

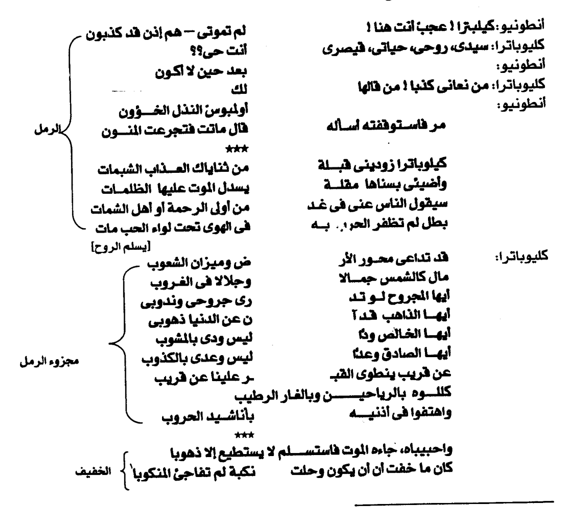
صفحا كليوباترا فربت زلة ... قد كنت تغتفرين حين أراك[1]

(الكامل)

---

[1]- المسرحيات: ص ٥٠١-٥٠٢.

استعمل شوقى وزنين لتفعيلتيهما امتداد عجيب يسمح له بالتلاعب الصوتى كيف يشاء، فتارة يطيل وأخرى يقصر، وقد طفت تفعيلة الرجز "مستفعلن" على المشهد كله حتى مع الكامل الذى تحولت تفعيلة (متفاعلن) فى معظمه إلى مستفعلن بفعل الإضمار، وقد تناسبت هذه التفعيلة تماماً مع أمرين لهما حيويتهما الناطقة فى المشهد أولهما: سرعة التراشق الحوارى والذى يتطلب رشاقة صو تية لحمتها السواكن وسداها المتحركات وما أكثرهما فى تفعيلة الرجز، ثانيهما: غلبة تواتر المقاطع الطويلة المفتوحة التى تتماهى وما بنفس أنطونيو من زفرات أسى وأنات حزن، وفى ظنى أن وزن الكامل قد جلل المشهد أسى، وأشبعه حرارة ولوعة لتناسب امتدادته لأنات أنطونيو الحائرة، وتأوهاته المفعمة بالشجى والشجن، والمحملة بكم من الموسيقى الإيحائية القاتلة وقارن بينها وبين زفرات كليوباترا فى مشهد موته:-



أنطونيو: كيلبترا ! عجبٌ أنت هنا ! | لم تموتى — هم إذن قد كذبون
كليوباترا: سيدى، روحى، حياتى، قيصرى | أنت حى؟؟
أنطونيو: | بعد حين لا أكون
كليوباترا: من نعانى كذبا ! من قالها | لك
أنطونيو: | أولمبوسُ النذل الخــؤون
مر فاسـتوقفته اسـأله | قال ماتت فتجرعت المنــون

***

كيلوباترا زودينى قبــلة | من ثناياك العــذاب الشبمات
واضيئى بسناها مقلــة | يسدل الموت عليها الظلمـات
سيقول الناس عنى فى غـد | من أولى الرحمة أو أهل الشمات
بطل لم تظفر الحر.. بــه | فى الهوى تحت لواء الحب مات

(الرمل)

[يسلم الروح]

كليوباترا: قد تداعى محـور الأر | ض وميزان الشعوب
مال كالشمس جمــالا | وجلالا فى الغـروب
أيها المجروح لـو تـد | رى جروحى وندوبى
أيهــا الذاهب قـد آ | ن عن الدنيا ذهوبى
أيهــا الخالص ودًا | ليس ودى بالمشوب
أيهــا الصادق وعدًا | ليس وعدى بالكذوب
عن قريب ينطوى القبـ | ـر علينا عن قريب
كللــوه بالرياحيــــن وبالغار الرطيب
واهتفوا فى أذنيــــه | بأناشـيد الحروب

(مجزوء الرمل)

***

واحبيباه، جاءه الموت فاستســـلم لا يستطيع إلا ذهوبا
كان ما خفت أن أن يكون وحلت | نكبة لم تفاجئ المنكوبا[1]

(الخفيف)

---

[1]– المسرحيات: ص٥١٨، ٥١٩.

لك أن تعقد مقارنة بين المعطيات الإيقاعية لبيتى أنطونيو وكليوباترا فى المشهدين.

أنطونيو: يا للسماء ! انتحرت ! أين ؟ أين ولم ؟ وكيف كان ذاك ومتى ؟

كليوباترا: سيدى، روحى، حياتى، قيصرى أنت حى ؟؟

أنطونيو: بعد حين لا أكون

لقد أدار شوقى كلا من الاستفهام والاستدعاء فى البيتين إدارة الواعى البصير بالمعطيات الصوتية لكلتا الصيغتين اللتين اعتمدتا التراشق الحوارى مرتكزا ترتفعان بمقتضاه بموسيقى البيت، وعلى الرغم من اختلاف وزنى البيتين إلا أن التقافز الإيقاعى واضح، والمساحات الأدائية حاضرة، ولها ثقل إيقاعى حميد يحمل النفس على معايشة المشهد ومقاسمة المتحدثين مشاعرهما.

وبنية إيقاعية المشهد الأخير الصارخة التى تنطوى على ألوان من الموسيقى الإيحائية التى تشارك مشاركة فاعلة فى تجسيم المشهد ورسم أبعاده إذ تولجنا لجة المأساة عبر انسيابية الرمل ذى الأثر الرتيب والذى لا يخلو بالنفس إلا ويدعها على غير ما وجدها، وبخاصة أن شوقى برع فى تتويج مقاديره بقواف لها وقع فى النفس حسن وبخاصة وأنها احتوت حركات لها اتصال بحالة المتكلم النفسية فالسكون فى مشهد توديع الروح للجسد والكسرة فى مشهد الانكسار الجنائزى الممض، والفتحة المتوجة للباء المنطلقة حالة استعمال الخفيف وزنا والصراخ المستكن فى الندبة مرتكزا صوتيا للندب المؤثر على فقيد العشق أنطونيو، وليس أدل على محورية إيقاع الموسيقى الإيحائية فى المشهد الأخير من تكرار النداء فى أربعة الأبيات المتتالية فى مشهد مجزوء الرمل قبل الأخير، إذ مثلت صيغة النداء (أيها) حضورا إيقاعيا لا يدانيه ظهوراً إلا حرف الروى ذو الجهرية الواضحة.

على كل فقد حاول شوقى - قدر المستطاع - تنويع إيقاع مشاهده الحوارية بما يتلاءم مع عاطفة الشخصية وانفعالها، ومدى ملاءمة ما تقول للمخاطب، ومدى ارتباط ذلك بالحث ذاته، فنجح فى ذلك أحيانا، وخانته شخصيته الفنية أحياناً أخرى ففرضت الغنائية والتطويل على مشاهد أخرى فتناوح إيقاع أعماله المسرحية بين إيقاع القصيد وإيقاع المسرح الشعرى، وعلى كل فهنات الرواد تنفع التابعين، ويكفى أن شوقى فتح المجال رحبا لمن يأتى بعده ليكمل المسيرة وصولا للمثالية فى الصياغة كما تجلى لدى عزيز أباظة وباكثير وعبدالصبور وغيرهم من رواد المسرح الشعرى.

ثانيا: بنية القوافي في مسرحيات شوقي وأثرها الإيقاعي:

حروف الروي:

جدول ص ٢١٠

الحرف / المسرحية	الراء	الباء	اللام	النون	الدال	الألف	الميم	الياء	العين	التاء	الكاف	الهاء	الحاء	الهمزة	السين	القاف	الفاء	الجيم	الثاء	الشين	الزاي	الصاد	الضاد	الطاء	الخاء	الذال	الغين	الظاء	الواو	المتحد
مصرع كليوباترا	٣٤٩	١١٠	٧٢	١٠١	٧٤	٩٣	٤٨	٥٨	٤٠	٥١	٥٠	٢٢	٢٤	٦١	٨	١٣	٨	٣	-	-	-	٣	-	-	-	٢	-	-	-	٧٧
قمبيز	١٨٥	١٦١	١١٥	١٠٨	١٥٢	٦٧	٥١	٦٦	٢٧	١٨	٣٢	٤٠	٢٢	١٥	٧٥	٢٦	١٤	١	٧	-	٢	١	١	-	-	-	-	-	١	١٦
مجنون ليلى	٢١٣	١٣٩	١٠٨	١٤٩	٧٥	٥٤	٨٣	٤٣	٧٢	٢٤	١٤	٤٠	٢٤	٢٩	٦	١٤	١٩	-	٣	-	١	-	٢	-	-	٢	-	-	-	١٤
علي بك الكبير	١٨٤	٢٠١	١٥٩	١٥٦	١٥٠	٣٣	٧١	٩	٢٤	٢٤	١٣	١٢	١٣	٢١	١٧	١٤	٦	-	-	-	٢	-	-	١	-	-	-	-	-	٩
عنترة	٢٣٨	٤٩	١١٩	٦٤	٦٣	٤٢	٨٧	٤٠	١٤	٢١	٣٧	١٣	٦٥	٢٠	٢٠	٢١	٧	٥	٣	٢	-	-	-	-	-	-	-	١	-	٦٤
البخيلة	١٠٨	٩٤	١١٨	٦٤	٤٣	٦٢	٢١	٢٥	١٩	٤٦	١١	١٩	٤	٤	١١	٩	٢٢	٨	٣	٤	-	-	-	٥	٤	-	-	-	-	١٢
الست هدى	٤٧	٥٦	٦٥	٨٣	٧٥	٨٨	٤٤	٤١	١٨	٢٠	٧	١٥	٧	٧	١٠	١٥	٢١	٦	-	٩	٤	٢	٣	-	-	-	٤	-	-	-
المجموع	١٣٢٤	٨١٠	٧٥٦	٧٢٥	٦٣٢	٤٣٩	٤٠٥	٢٨٢	٢٤٤	٢٠٤	١٦٤	١٦١	١٥٩	١٥٧	١٤٧	١١٢	٩٧	٢٣	١٦	١٥	٩	٦	٦	٦	٤	٤	٤	١	١	١٩٢

استعمل شوقى جميع أحرف الضاد رويا لشعره المسرحى فلم يستثن صوتا، وإن تباينت نسب استعماله إياها، مثبتا بذلك قدرته على تتويج إنتاجه المسرحى بما شاء من أصوات، ولا مراء فى أن تطويع الشعر الغنائى للنسق المتماهى مع متطلبات المسرح يحتاج لبعض الإضافات المرتبطة بشدة بالضرب لا بالعروض والجميل فى الشعر المسرحى عدم قارية التقفية إذ إن للتنويع القافوى تدخلا تتغاير الأصوات بمقتضاه فى الخواتيم تناسبا مع الترصيفين الصوتى والدلالى وكسرا لنثرية الرجز الذى احتل نسبة الثلث فى شعر شوقى المسرحى.

وإذا كان إدخال الشعر العربى عالم المسرح شيئا مستجدا فى حينه فإن تنويع أصوات الضرب أيضا كان متطلبا ضروريا فى سبيل التخلص من بوتقة التقفية الرتيبة المتكررة بشكل آلى فى شعرنا الغنائى، وتمشيا من ناحية أخرى مع تنويع الأوزان والانتقال بها من وزن إلى آخر وصولا للشكل الحوارى المطلوب على المسرح والخاضع فى الأساس لتعدد الشخوص وتباين الثقافات. والتنويع – لاشك - يحتاج فى المقابل، إلى وقفات فى مواضع مختلفة أو إلى أنماط تعبيرية تخلق وقفات قبلها وبعدها وهذه الوقفات فى أساسها أصوات قواف تصنع لحنا منتظما.

بالنظر فى جدول توزيع أحرف الروى يمكننا تقسيم أحرف الروى إلى مجموعات ثلاث:

المجموعة الأولى تضم سبعة أحرف هى الأحرف كثيرة التواتر وهى: [الراء – الباء – اللام – النون – الدال – الألف – الميم] وهذه المجموعة هى الأكثر تواترا، لا فى شعر شوقى وحده، إنما فى كل شعرنا العربى* وقد مثلت فى شعر شوقى المسرحى موحد القافية نسبة (٧٣,٦٪)، وإذا استثنيا الألف من هذه المجموعة لوجدناها تمثل نسبة (٦٧٪) تقريبا وهى نفس نسبة استعمالها فى شعره الغنائى، وإذا كان شوقى قد استعمل الألف رويا فى شعره المسرحى، فإنها لم ترد على الإطلاق رويا فى شعره الغنائى وهذا شئ ملفت للنظر بشكل ملموح إذ الألف صوت لين ليس له ذلك الظهور المطلوب فى القافية المتواترة فى شعرنا الغنائى، أما الشعر المسرحى فلا يتطلب تلك القارية ولا ذلك الظهور التنغيمى".

---

*- طالع جدول رقم ٢ فى الفصل الثانى من هذه الرسالة.

نلاحظ تراجع صوت الميم بشكل حاد فى شعر شوقى المسرحى، فهو وإن استقل فى شعر شوقى الغنائى بالمرتبة الأولى اتجاها والثانية نفسا، فقد تراجع هنا للمرتبة السابعة إذ استعمله شوقى تاجًا صوتيا لخمسة أبيات وأربعمائة فقط وهى نسبة ضئيلة قياسا إلى خمسة الأصوات الأولى والتى صارعته المكانة فى كل شعرنا العربى قديمه وحديثه، وبالعودة لمخرجه نجد أن صوت الباء وهو قسيمه فى أبوة الشفة لهما معا قد بلغ نفسا ضعف الميم (٨١٠ بيتا) مما يجعلنا نحكم بعدم الطواعية الكافية للميم رويا لاستعمالات شوقى الأصوات فى شعره المسرحى.

نلاحظ تربع الراء كعادته - وهو الصوت الصامت الأسنانى اللثوى المجهور ذو الظهور الصوتى الخاص - على قمة التواتر إذ استعمله شوقى رويا لأربعة وعشرين وثلاثمائة بيت وألف (١٣٢٤) مثلت نسبة (١٩٪) وهى نسبة رفيعة جداً تفوق مجموع نسب الأحرف العشرين الأخيرة، وقد تواتر هذا الصوت بكثرة فى مصرع كليوباترا وبخاصة فى المواقف التى كانت تتطلب وصفا، ولوحظ استقلاله بمشاهد كاملة تتجاوز الثلاثين بيتا مما يضفى عليها لونا من الغنائيةَ المتناقضة مع ما يتطلبه الاستعمال المسرحى من تقافز وتنوع وقد شابهه فى نفس هذه الخاصية صوت الألف الذى كان يمتد شوقى فى استعماله إياه رويا امتداداً محضا يقتل به فى المتلقى التركيز المطلوب فى المسرح الشعرى.

يلاحظ بقاء كل من [الباء – اللام – النون – الدال] فى نفس ترتيبهم فى كل من شعر شوقى الغنائى والمسرحى، وهى أصوات لها بروز صوتى وحضور تنغيمى له احترامه يحكم تواترها فى نهايات جذور الكلم العربى استعمالها فى جميع أشعار العرب.

المجموعة الثانية فى استعمالات شوقى ضمت أحرف [الياء – العين – التاء – الكاف – الهاء – الحاء – الهمزة – السين – القاف – الفاء] وقد مثلت نسبة (٢٤,٩٨٪) من شعر شوقى المسرحى أى حوالى ربع شعره المسرحى وهذه المجموعة هى وسابقتها استعملت أصواتهما رويا فى كل مسرحيات شوقى فلم تخل مسرحية من أصوات المجموعتين مما يؤكد عطاءها مجموعة.

لوحظ تقافز شوقى بأصوات المجموعة الأخيرة، فيما عدا العين والكاف، إذ استعمل هذه الأصوات برشاقة فانتقل منها سريعاً فحال دون رتابتها على الرغم من خفة معظمها صوتيا.

أما المجموعة الثالثة وهى النادرة التواتر من الأساس فى شعرنا العربى كله فليس لشوقى من ورائها إلا أنه أثبت قدرته فى استعمالها رويا كما ظهر عطاء بعضها الدلالى فى مواضع بعينها كان لها حساسيتها فى قلب أعماله المسرحية.

استعمل شوقى القوافى المتعددة فى اثنين وتسعين بيتا ومائة (١٩٢ بيتا) مثلت نسبة (٢,٧٠٪) من شعره المسرحى وقد استثنيناها من مجموع شعره موحد القافية الذى بلغ بعد الحذف (٦٩١٣ بيتا) وهذا التعدد اتخذ لنفسه شكل المزدوج والمخمس والموشح إلا أن الغلبة فى أصوات قوافيه للأحرف الجهرية أكثر من غيرها.

تعدد الروى وأثره الإيقاعى:

لقد اتخذ الشعر المسرحى نمطاً خاصاً فى استعمال الأوزان فانتقل الشاعر من وزن إلى وزن، بل من شكل إلى آخر داخل الوزن نفسه تاركاً لنفسه المساحة الكافية للتنويع الذى هو لحمة التراشق الحوارى فى أى عمل مسرحى وسداه، وقد تبع كل تنويع وزنى تنويعاً من نوع آخر، وهو التنويع فى التقفية تمشيا مع متطلبات كل مشهد، الصوتية والدلالية على السواء، ولا مراء فى كون الأداء التنغيمى أروع خصال الشاعرية الحقة، وقد استطاع شوقى بحق أن يعزف على قيثارة شعرنا المسرحى أبدع الألحان وأمتعها من خلال إحساسه الفذ بالبناء الصوتى المطلوب وقت الاستعمال والنابع فى الوقت نفسه من قياسه الحسن لذبذبات الأحرف والحركات داخل كل تركيب كان يستعمله.

ولعل براعة شوقى قد تجلت بحق فى أعماله المسرحية لأنه الأسبق بين شعراء العربية فى هذا المنحى فلم يكن من السهل على آذان تشبعت بألحان الشعر الغنائى أن تتقبل للشعر شكلا آخر، لذا كان الأمر على شوقى جد صعب، إلا أنه استطاع ببراعة الفنان المسكون شعرا أن يوفق بين أصول الشعر المسرحى ومناهجه وبين رغبات الجمهور العربى ومتطلبات ذائقته، فرفع باقتدار فنى عجيب الفارق الصعب بين لغة شعرنا الغنائى المعهودة وبين لغة الشعر المسرحى. ولك أن تتأمل معطيات التغير التقفوى فى الحوار التالى[1]:

---

[1]- المسرحيات: ص٤٢، ٤٣.

مالك: ما اسم الفتى ؟؟

الأول: صخرٌ – من ولد الأشتر

مالك: وهل رأى عبلة ؟؟

آخر: **ألف مرة   وسمع الحرُ حديث الحرّه**

مالك: أصيخوا لى – أصاحبكم شجاع   فعبلة تبغض الرجل الجبانا

أحدهم: كليث الغاب إقدامـــاً وكرًا   إذا اعتقل المهند والسنانـا

مالك: أصيخوا لى – أصاحبكم جواد   فعبلة تبغض الرجل البخيلا

أحدهم: يكاد ندى يديه حـين يهمى   ينسى حاتم السمح المنيلا

مالك: أصيخوا لى – أصاحبكم جميل   فعبلة تبغض الرجل الدميما

أحدهم: ألم تره ؟؟ ألم تنظر إليــه   إذن لم تبصر الملك الكريما

مالك: أصيخوا لى – أصاحبكم فصيح   فعبلة تبغض الرجل العييـا

أحدهم: ألم تر قط قســا فى عكاظ   وسحبانا إذا شـهد النديا

مالك: أصيخوا لى – أصاحبكم رقيق   فعبلة تبغض الرجل العنيفا

أحدهم: ستلفيه إذا حملت إليـــه   وديعا مثل نعجتها ألوفـا

مالك: أصيخوا لى – أصاحبكم غنى   فعبلة طفلة تهوى الثراء

أحدهم: سنسكنها القصور كبنت كسرى   ونلبسها الجواهر والفراء

باستثناء البيتين الأولين نجد أن الوافر قد فرض نفسه كإطار عروضى فأصبح المشهد كله يدور فى إطار واحد من ناحية الوزن إلا أن التتويج القافوى قد تعدد تمشيا مع المتطلب الدلالى وقد بدا التمكين جليا فى كل الأبيات إذ اتخذت القافية لنفسها الموقع المنوط بها منذ نهاية العروض وبخاصة فى كلام مالك الذى صبه كله فى نطاق تقابلى رائع ربط فيه العروض بالضرب مستعملا نفس الأسلوبين الإنشائيين الأمر فالاستفهام ثم الخبرى الذى يقرر فيه ما تنافى فيه عبلة الصفة الواردة فى خاتمة التكتل الأول، وعلى نفس الوتيرة يأتى جواب المخاطب مثبتا عكس ما تبغض عبلة من خاطبها، والجميل أن كل استفهام وجواب يجمعهما روى موحد جاءت أصواته على التوالى [النون، فاللام، فالميم، فالياء، فالفاء، ثم الهمزة] وهذا تنوع حسن زاد المشهد تنغيما وخفف من رتابة التكرر الآلى ولاءم كل تركيب وذاك هو عين المبتغى من قوافى الشعر المسرحى. أما إذا أردنا مس العطاء الإيقاعى لروى متعدد مع وزن متعدد فلنطالع ذلك المشهد من مصرع كليوباترا[1]:

---

[1]- المسرحيات: ص٥٢٦، ٥٢٧.

الملكة [هامسة]:

شرميون ذاك حـابى   وجناه فى يمينه
جاء فى الميقات يهدى   لىَ باكورة تينـه
(مجزوء الرمل)

للحارس:

الا تقبل يا حـــار   س منى هذه البدره

الحارس: بشكران وهيهـات   على الشكران لى قدره
(الهزج)

الملكة: والآن لو تحضر لى الفلاحا   لعله يحدث لى انشراحا
إنى نسيت البسط والمزاحا
(مشطور الرجز)

الحارس: علىَّ السمع والطاعة   سآتيك به السـاعة ← الهزج

الملكة: يا شرميون تعلمى الدنيا ويا   هيلانة اختبرى الزمان القاسى
إن التى حُرست بأبطال الوغى   باتت تصانع سفلة الحـراس
(الكامل)

هيلانة: حابى، نعم حابى وتلك نظرته   وهذه مشيته وخطرتـه
يا ليت شعرى ما تكون سلته
(مشطور الرجز)

حابى: تحية للملكـــة   ونعمـــة وبركـه
ونفس عبدها لهـــا   وكل ما قد ملكـــه
سـيدتى جئت إلى   بحرك اهدى سمكـــه
احمل تينا ولو اسطعــــت حملت مملكـــه
(مجزوء الرجز)

حابى: سيدتى

الملكة: ادن فإنه ابتعـــد   وقل فما يسمع غيرنا احد

حابى: سيدتى

الملكة: حابى أنوبيس اجتهـد   لنا وانجز الغداة ما وعد
يريد أن يشفينى مما اجد   وان يقى مملكتى عار الأبد
جئت كما يأتى لوقته المدد
وفيت لى حابى ولم تكن تفىضع السلال وانصرف لا بل قف
حتى ترى كيف يكون موقفى
(مشطور الرجز)

[تلقى نظرة على السلال]

ما لى ملئت من المنية رهبة   إن المنية فى رقاب الناس
آسى الجراح جزعت عند لقائه   والنفس تجزع من لقاء الآسى
إنى طويت بساط كل مدامـة لم يبق إلا شرب هذى الكاس
(الكامل)

ما بين مجزوء الرمل والهزج ومشطور الرجز ومجزوئه والكامل دارت أنغام المشهد وما بين النون والراء والحاء والعين والسين والتاء والكاف والدال والفاء والسين مرة أخرى دارت قوافيه فاجتمع التنوعان الوزنى والقافوى على شئ واحد وهو الوفاء بمقتضيات الإمتاع الفنى المقنع، فوجدنا أن شوقى لا يكتفى بمجرد تنويع الأوزان، إنما هو ينوع فى مقادير نفس الأوزان أيضا فينتقل من التام إلى المجزوء ومن المجزوء إلى المشطور بشكليه الثلاثى والخماسى مجللا كل ذلك بقواف متباينة لها عطاؤها الصوتى المتمايز والمتميز فى نفس الآن إذ للجهر والهمس تدخل، وللتقييد والإطلاق تدخل آخر ولأشكال التقفية المتباينة تدخل جديد يجلل كل ذلك تمكين جميل سلف بترصيف صوت/دلالى متقن يولج به المتلقى فى خضم التأثر المبتغى كما أن هناك لونا آخر من ألوان التعدد فى تقفية شعر شوقى المسرحى يتحول فيه المتكلم نفسه من وزن إلى وزن ومن روى إلى آخر، ويتفق مع المخاطب أو يتفق معه المخاطب فى الروى حينا ويختلف عنه فى الروى حينا آخر مما يصنع للمشهد ألقا توقيعيا خاصا وبخاصة عندما تطول الجمل الحوارية وتتعدد شيت التدبيج الصوتى كما فعل شوقى بهذا المشهد من مسرحية عنترة[1]:

عنترة: يا عبل كم بيداء جبت مخوفة — قنفت إلى بنثبها والضيغم
فلقيت كل منازل بسلاحه — وجعلت أضرب باليدين وبالفم
أخرت رمحى وادخرت مهندى — وربطت سرجى للكمى المعلم
حتى تراءت ظبية فتملأت — مما رأت رعبًا فلم تتقدم
لما رأتنى والسباع تنوشنى — نفرت نفارك من عيون الموسم
ريم تفلت لم يفتك بجيده — وبمقلتيه وفته بالمعصم
فمنعتها من كل ضار ثائر — وأبحتها الوادى وقلت لها اسلمى
(الكامل)

يا ليتنا يا عبل عصفورتان — فى غصن ضال أو على فرع جان
فى روضة عقل وراء الربا — لم يسقها إلا الغوادى يدان
على جناحيك جناحى، وفى — فمى مكان الحب هذا الجمان
(السريع)

عبلة: لقد وددت فوق ما — شئت لنا يا قسوره
من عيشة وادعة — خاملة مستتره
لا بعيون الناس أو — ألسنهم مكدره
(مجزوء الرجز)

---

[1]- المسرحيات: ص٣٤، ٣٥.



عنترة: لو لم تهيمى عبلــتى ... بحملاتى المنكـــره
وليس بـــى أنا ولا ... بسحنتى المحتقــره
لقلت إذ دعـــوتنى ... يا قمــرى يا ســكره
(مجزوء الرجز)

عبلة: هذا السواد يا ابن عـــمى مثل صبغة السحــر
كالمسك والكحل همــا ... فى مفرقى وفى البصــر
وما يضرك الســوا ... د يا ابن عمى ما يضــر
الكعبة الغــراء من ... أحسن ما فيها الحجــر
البدو فى إجلالـــه ... وفى وقاره الحضــر
(مجزوء الرجز)

عنترة: ماذا وددت يا عبيـــل يا حياة عنـــتره ← (مجزوء الرجز)

عبلة: وددت أنى صـــدف ... وأنت فيه جوهـــره
فى زاخر لم يدر بعــد ... الغائصون خـــبره
وموضع لم يسمع الفـــلك به ولم يـــره
(مجزوء الرجز)

عنترة: بى أنت يا عبلة بــى ... لا بل بأمى وأبـــى
لا بل بعبس بل بنجـــد بل بملك العـــرب
(مجزوء الرجز)

أدار شوقى المشهد بين أوزان الكامل فالسريع فمجزوء الرجز فأنشأ حواراً بينيا بطله عنترة الذى تناوح فيه بين الوزنين الأولين وقافيتين متمايزتين هما الميم والنون صانعا بذلك التناوح لونا من ألوان استرعاء الانتباه، ثم ينتقل إلى الوزن الثالث فيتخذه قالباً لبقية المشهد وينوع فيه فى حركة الروى ذاته إثراء للتنغيم الصوتى للحرف المتوج لخاتمة المقدار.

وعلى هذه الشاكلة من التنويع التقفوى تدور جميع مشاهد أعمال شوقى المسرحية ولعل أبدع ما فى التنويع هو خروج شوقى الجرئ وغير المسبوق من بوتقة عمودية الروى، بل وتنويعه الحاد فى المقادير الوزنية تمشيا مع الموقف أو تناسبا مع شخصية المتكلم، ولعل تباين المواقف، واختلاف ثقافات الشخوص لم يدع المجال رحبا لاستئثار وزن بعينه على معظم المشاهد ولم يترك لروى بعينه فرضية خاصة وإنما كان لكل وزن حضور خاص، بل إن أوزاناً بعينها لم ترد فى شعر شوقى الغنائى بنفس تألقها فى شعره المسرحى، وأيضا كان لأحرف الروى المجال الذى تثبت فيه ذاتها الشائع منها والنادر ولعل ورودها جميعها رويا فى أعمال شوقى المسرحية لأكبر دليل على مدى رحابة صدر الاستعمال المسرحى لما تتلون به شيت التوقيع التى يروجها الشاعر.

علاقة مكانة الروى من الجهاز الصوتى بإيقاعية الأداء فى الشعر المسرحى:

المخرج	الروى	العدد الكلى	النسبة (٪)
الشفتان	الباء الفاء الميم	١٣١٢	١٨,٩٧
الأسنان	التاء الدال السين النون الضاد الظاء الصاد الزاى الذال الثاء الطاء	١٧٥٦	٢٥,٤٠
أدنى الحنك	الحاء الراء اللام الألف	٢٦٧٨	٣٨,٧٣
أقصى الحنك	القاف الكاف الواو الياء	٥٥٩	٨,٠٨
وسط وأقصى الحنك	العين الهاء الهمزة الجيم الخاء الشين الغين	٦٠٨	٨,٧٩

بالنظر فى معطيات الجدول السابق يتضح لنا ما يلى:

- وضوح التباين الشديد بين نسب المجموعات الثلاث الأولى خلافا لما كانت عليه فى شعر شوقى الغنائى إذا كانت متعادلة تقريبا، إلا أن الفارق هنا بدا شديداً إذ تربعت مجموعة أدنى الحنك على القمة بنسبة (٣٨,٧٣٪) وهى نسبة جد رفيعة ثم تلتها مجموعة الأسنان ذات الكثرة الظاهرة لأصوات العربية بنسبة (٢٥,٤٠٪) ثم جاءت مجموعة الشفتين فى المرتبة الثالثة فى سلم التواتر مخالفة ما كانت عليه فى الشعر العربى القديم إذ كان لها الظهور المستمر لارتباط مخرج أحرفها بالشفتين ومثلت نسبة (١٨,٩٧٪) ثم جاءت المجموعتان الأخيرتان بما لا يباين كثيراً نفس نسبتيهما فى شعر شوقى الغنائى.
- لعل سر تربع مجموعة أدنى الحنك على قمة التواتر يرجع إلى وجود صوتى الراء واللام وهما صوتان ذوا حضور إيقاعى بارز فى شعر شوقى الغنائى والمسرحى على السواء، فعلى حين وجدناهما يحتلان المركزين الأول فالخامس فى شعره الغنائى فإذا بالأخير يقفز إلى المركز الثالث محققا بذلك تواجدًا صوتيا يحسب له، على حين يظل للراء الحضور الأوفى نظراً لما يتمتع به من إيقاعية صوتية لها عطاؤها القيم والذى جعل له التميز الدافع لأن يحتل المرتبة الأولى فى تواتر الروى فى شعر الأغانى والحماسة والشعر والشعراء وشعر حافظ وشوقى أيضا، بل وجعله مناط الثقل الذى تحتل بمقتضاه مجموعة أدنى الحنك دائما المرتبة الأولى فى الحضور الصوتى.
- حكم كل من التناغم الصوتى المتوفر داخل الأبيات، وصلابة الحرف وتحمله ما يحمله من حركات، وكبر حظه من الورود فى خواتيم جذور الكلم العربى حكم كل ذلك استعمالات شوقى بدليل عدم استئثار عمل مسرحى بعينه مجموعة صوتية بعينها إذ دارت أصوات المجموعات كلها على كل الأعمال دورانا ليس له معيارية استعمال خاصة فكان أن تباين تواتر استعمال أصوات المجموعة نفسها تباينا شديداً ودليل ذلك فارق الاستعمال بين الراء والحاء مثلا، وكذلك الباء والفاء.
- لوحظ أن معيارية الأداء الصوتى فى خواتيم الاستعمالات إنما ترجع إلى مكانة الصوت ومدى حضوره الإيقاعى فكلما توفر للصوت المفرد، بعيداً عن مجموعته

الصوتية، إمكانية الاستعمال كلما لجأ إليه شوقى واستعمله ليصل به إلى كفاءة الأداء المطلوبة ودليل ذلك سعة ما بين الأصوات من فوارق الحضور، ودرجات التواتر.

– وإذا كان الأداء، على ما هو معلوم عنه أنه "هو عملية التجسيد الشفوية حيث يقوم القارئ أو المنشد بتأويل العناصر الوزنية والتوازنية وما يقع بينها من انسجام واختلاف فى تفاعل مع الدلالة اتساقا واختلافا (التضمين) وهنا تدخل مباحث التنغيم والنبر والوقف"[1] فإننا هنا نستطيع الجزم بأن التداخل هاهنا إنما ينبع من التباين الكائن بين الصوت والدلالة إذ يختلف الأخير ويتفق الأول تبعا للترصيفين التقطيعى والصوتى اللذين بهما نصل للتتويج التقفوى المتناسب وشيت التعبير، وفرضية الأداء.

– وإذا حاولنا ربط الأداء بالجهر والهمس - قد استثنيا فى هذا الجدول روى الألف لأنه صائت امامى مفتوح لا علاقة له بالجهر والهمس وعدد أبياته ٤٣٩ بيتا وما إذا كان لذلك علاقة بالمخارج للاحظنا ما يلى:

القوافى المجهورة			القوافى المهموسة		
الصوت	المخرج	عدد الأبيات	الصوت	المخرج	عدد الأبيات
الهمزة	حلقى	١٥٧	التاء	أسنانى	٢٠٤
الباء	شفوى	٨١٠	الثاء	سنى	١٦
الدال	أسنانى	٦٣٢	الحاء	حلقى	١٥٩
الراء	غارى	١٣٢٤	الخاء	حنكى	٤
الزاى	لثوى	٩	السين	لثوى	١٤٧
الظاء	سنى	١	الشين	لثوى	١٥
الضاد	سنى	٦	الصاد	لثوى	٦
الجيم	لثوى	٢٣	الفاء	شفوى	٩٧
العين	حلقى	٢٤٤	القاف	لهوى	١١٢
الغين	حنكى	٤	الكاف	حنكى	١٦٤
اللام	غارى	٧٥٦	الطاء	سنى	٦
الميم	شفوى	٤٠٥	الهاء	حلقى	١٦١
النون	أسنانى	٧٢٥			
الواو	حنكى	١			
الياء	غارى	٢٨٢			
الذال	سنى	٤			
المجموع ٥٣٨٣	النسبة	٪٧٧,٨٦	المجموع ١٠٩١	النسبة	٪١٥,٧٨

[1]– الموازنات الصوتية فى الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية – نحو كتابه تاريخ جديد للبلاغة والشعر. د/ محمد العمرى – أفريقيا الشرق للنشر – بيروت – لبنان – ٢٠٠١م – طبعة أولى.

بالنظر فى الجدول السابق نلاحظ تراجع نسبة المجهور فى شعر شوقى المسرحى قياسا لشعره الغنائى (مع ملاحظة استثنائنا روى الألف) بينما ظل المهموس على نفس نسبته تقريبا، وهى عامة نسبة متراجعة كثيراً عما تصالح عليه علماء الأصوات من أن الهمس يمثل خمس الاستعمال فى اللغة.

بلغت نسبة المجهور إلى المهموس فى الموحد من أصوات القوافى فى شعر شوقى المسرحى (٧٧,٨٦٪) : (١٥,٧٨٪) وبالقياس بعد استثناء صوت الألف من التواتر بلغت (٨٣,١٤٪) : (١٦,٨٥٪)، وفى الحالين تلحظ رفعة الأول إلى عموم الاستعمال وتراجع الأخير بشكل بين.

إذا رتبنا المخارج جهراً وهمساً على السواء ترتيبا تنازليا لكانت كالتالى:

الغاريـة ← ٢٣٦٢ بيتا ← ٣٦,٤٨٪

الأسنانية ← ١٥٩٤ بيتا ← ٢٤,٦٢٪

الشفوية ← ١٣١٢ بيتا ← ٢٠,٢٦٪

الحلقية ← ٧٢١ بيتا ← ١١,١٣٪

اللثوية ← ٢٠٠ بيتا ← ٣,٠٨٪

الحنكية ← ١٧٣ بيتا ← ٢,٧٦٪

اللهوية ← ١١٢ بيتا ← ١,٧٢٪

هناك تباين واضح فى ترتيب ونسب المخارج فى شعر شوقى المسرحى عن شعره الغنائى إذ لوحظ ارتفاع نسبة الأصوات الغارية جدا فى شعره المسرحى عنها فى شعره الغنائى، كما لوحظ ارتفاع نسبة استعماله الأصوات الأسنانية التى استبدلت مرتبتها مع قسيمتها الشفوية من الثالثة إلى الثانية، وكذلك اللثوية التى ارتقت بنفسها مؤخرة اللهوية إلى المرتبة الأخيرة.

يرجع تفوق الأصوات الغارية لارتباطها أولا بالجهرية ذات الحضور الصوتى الملموح فى شعر شوقى وكذلك تعلقها ثانيا بالأصوات ذات التردد الرفيع وهى الراء واللام والياء وهذا عين ما ارتفع بالأصوات الأسنانية التى ارتقت لكونها تاجاً لأصوات ذات انتشار حسن فى شعر شوقى المسرحى كالدال والنون والتاء.

لعل تأخر الأصوات الشفوية يعزى إلى تباين التواتر بين أحرفها الثلاثة الباء فالميم فالفاء مما تأخر بها درجة ونسبة لعدم توافق صوتها الأخير مع حرفية الأداء المسرحى.

مع تباين نسب الاتجاه ارتفاعًا وانخفاضًا، وعدم تساوق توزيعها لا يستطاع بالمرة ربط مخرج بعمل أو نوع صوت من حيث الجهر والهمس بعمل بعينه إذ إن هناك دورانا شبه عادى للأحرف لا يلمح من ورائه قصد، ولا يوصل من ورائه إلى ظاهرة يمكن التعليق عليها وليس أدل على ذلك من ارتفاع نسبة صوت الكاف وهو صوت حنكى قياساً لأشباهه فى المخرج أو لأصوات أخرى تختلف عنه مخرجا ومثله السين لطائفته والباء لطائفته والراء كذلك، مما يجعلنا نطمئن لما سقنا من أحكام ولنطالع إيقاعية الأداء وعلاقتها بخلافية الأصوات فى المشهد التالى:-

[تتناول كليوباترا الأفعى وتمهد لها من صدرها فلتدغها]

يا ابنتى ودى -- هلما -- زينـــانى -- للمنيـة
غللانى -- طيبـانى -- بالأفاويه -- الزكيـــه
البسانى حلة -- تعــ جب انطونيو -- سنيه
من ثياب -- كنت فيهـا أتلقـــاه -- صبيـــه
ناولانى التاج — تاج الشمـ ـس — فى ملك — البريه
وانثرا بين يـــدى عــر شى — الرياحين البهيه

[تموت بين وصيفتيها]

شرميون [تتناول من إحدى السلال أفعى]

كلوبترا، ويا لهفـــى عليك يا كلوبـــترا
وصيفاتك فى الدنيـــا وصيفاتك فى الأخرى

[وتمهد لها من صدرها فتموت]

هيلانة [تفعل ما فعلته شرميون]

كلوبترا ذهبت اليـــو م بالدنيـا كلوبترا
تعالى أيها الأفعـــى اريحينى انا الأخرى

[يدخل انوبيس وحابى]

أنوبيس:

انسلت المهرة من قيدها وافلت الطير من الصائد

حابى:

هيلانة، يا لهفا على الحبيبه على الجمال وعلى الشبيبه
على الفتـاة الحرة النجيبـه

[يتحسس جسمها]

يا للحياة ما تنى دبيبــا أبى تأمل جسمها الرطيبا
واسمع تجد لقلبها وجيبــا

انوبيس: حابى، نسيت حقة النجاة

حابى: هيهات أعصيك أبى هيهات
إن أنس أشياءك أنس ذاتى
[يخرج الحقة من جيبه]

خذها

انوبيس: بل اسكب فى فم الفتاة لعلها تصحو من السبات
[يشغل حابى بإيقاظ هيلانة]

انوبيس [على جثة كليوباترا]:
بنتى رجوتك للضحية والفدا فوجدت عندك فوق ما أنا راجى
إن تصبحى جسدا فنفسك حرة وعلاك سالمة وعرضك ناجى
سيقول بعدك كل جيل منصف ذهبت ولكن فى سبيل التـاج
[ثم يلتفت إلى جثة شرميون]:
وأنت أيضا شرميون جيفه مت ولكن ميتة شريفه
ما أعظم الملكة والوصيفه

حابى: ادن أبى ألق النظــر يا لعجائب القــدر

انوبيس: أحدث تريــاقى الأثر

حابى: انظر أبى ترياقك الـ ـمحسن ماذا منحـا
انظر فهــذا ملكى من رقدة الموت صحا
قد فتح العينين بعـ ـد اليأس من أن تفتحا
وهذه أنفاســـه ريحانها قد نفحـا
مــولاى قد قربت من سـعادتى ما نزحـا
أنت الذى رددتهــا روحـاً وكانت شبحا
يا قلب كيف لم تطـر عن الضلوع فرحـا

هيلانة: يا ويح لى ! ويح ليـه هل صدقتنى عينيـه
حابى أفى الدنيــا أنـا

حابى: بل أنت دنياى هنـا
منذا جنى عليـــه حتى بعثت حـــيه[1]

ما بين مجزوءالرمل والهزج والسريع ومشطور الرجز والكامل ومنهوك الرجز ومجزوئه دارت الأوزان، وما بين الياء والراء والدال والباء والتاء والجيم والفاء والحاء دارت أصوات الروى، وما بين الفتحة والكسرة والسكون دارت حركات التقفية، وما بين الجهر والهمس دارت تكتلات الختام الصوتية، والجميل فى كل ذلك تناسب كتلة الختام صوتا

---

[1]- المسرحيات: صفحات ٥٤١، ٥٤٢، ٥٤٢، ٥٤٤.

وحركة ومخرجًا مع إيقاعية الأداء المهدة لها، فالياء المضعفة المسبوقة بالكسرة والمتبوعة بهاء السكت تتماهى مع امتدادات مجزوء الرمل لتصنع لنفسها حيزا صوتيا يتمشى وزفرات الاحتضار التى مهد لها شوقى بمدود الرمل من ناحية، وسكتات التكتلات الوزنية من ناحية أخرى ناهيك عن انسيابية صفاء الوزن وجمال تداخلات التدوير ثم زفرة الخاتمة المحملة بشجن لا تتحمله سوى هاء السكت الساكنة التى تحاكى تأوهات النزع، ثم ينتقل بنا شوقى إلى الراء مع حديث شرميون التى تستعمل التصدير محسنا صوتيا له سحره الإيقاعى وتجلل المشهد الحزين بالحركة الطويلة (ألف المد) التى تتحمل انسيابية الهزج وجلال المقابلة والتلاقح الصوتى وهو عين ما صنعته هيلانة فى تعبيرها حتى لا تصدم بالاختلاف ذائقة المتلقين وتحدث انتقالة من نوع آخر يستعمل بها "أنوبيس" وزن السريع فى بيت منفرد مقيد الروى لننتقل إلى "حابى" الذى يلجأ لشطور الرجز وزنا وللباء رويا ولكن الجميل فى استعماله الروى أنه يلجأ لهاء السكت بعد الباء صوت الروى نقلا للهفته وتصويراً لزفراته الحرى على فقد حبيبته "هيلانة" ثم ينتقل لإطلاق نفس الروى تعبيرا عن انطلاق أساريره وابتهاجه لاكتشافه أن بحبيبته دبيب حياة وبصيص أمل، ثم يتلاقح هو وأبوه بصوت الهمس التاء المتناسب وحساسية موقف إنقاذ روح، ولك أن تتأمل جثو "أنوبيس" على جثة "كليوباترا" وبثه صوت الجيم عبر مسافاته التعبيرية ليتلاقح مع العين وأصوات الصفير محدثا نغما يحمل تبريره انتحار "كليوباترا" ويمهد لروى الفاء المجلل لشطور الرجز والذى يتغير مخرجا وحركة مع تغيير المتكلم، ليصل فى الختام إلى صوت الحاء الاحتكاكى المهموس المطلق إطلاق مسرة والمتماهى صوتيا مع الحركة النفسية لحابى حال تعبيره عن سعادته وبشره. ومن هنا تحقق للمشهد ما يبتغى من عناصر البنية الصوتية الإيقاعية من وزن إلى توازن إلى حسن أداء ليصل بنا إلى درجة الإمتاع الفنى المقصود.

القافية من حيث التقييد والإطلاق وعلاقة ذلك بحركية الأداء الإيقاعى:

القافية بين أمرين الحركة والتقييد، بهذا قضت ذاكرة الشعر العربى من قديمه إلى حديثه إذ لا ينفك الشاعر عن أن يطلق رويا لحاجة صوتية إيقاعية أو يقيده لمقتضى تنغيمى له حضوره، وبين هذا وذاك دارت حركة الشعر العربى تمشيا مع متطلبات الإنشاد

ومقتضيات الإسماع، ولشوقى دائما تميزه الواضح وخروجه المستمر عن المعهود فى شعرنا العربى كله ولنطالع الجدول التالى لنصل إلى ما يبتغى من نتائج:

العمــل	الحركــة			
	الفتحة	الضمة	الكسرة	السكون
مصرع كليوباترا	٣٩٠	١٥٥	٤١٣	٢٣٢
قمبــيز	٤١٥	١٣٣	٣٥٣	٢٨٦
مجنون ليـلى	٣٤٨	٢١٠	٢٨٥	٢٧١
على بـك الكبير	٢٢٤	١٢٤	٤٢٥	٣٣٧
عنـــترة	٣١٤	١٦٨	٢٦٢	١٨٧
البخيلـــة	٢٩٩	٧١	١٨٧	١٤٧
الست هــدى	٣٠١	٥٦	٢٢٢	٩٨
المجموع	٢٢٩١	٩١٧	٢١٤٧	١٥٥٨
النسبــة (٪)	٣٣,١٤	١٣,٢٦	٣١,٠٥	٢٢,٥٣

لم يعد هناك حيز للمماراة فى براعة شوقى النادرة فى إدارة المجرى المفتوح الإدارة التى تمثل ظاهرة تستحق أن يلتفت إليها إذ وصل به إلى قمة لم يعلها فى تاريخ أدبنا العربى كله* إذ تفوق به فى شعره المسرحى على الروى المكسور الذى كانت له الصدارة الدائمة حتى فى شعره الغنائى، إلا أن المجرى المفتوح هاهنا أثبت رفعة نادرة وقفز بنفسه إلى درجة ليس وراءها مطلع لناظر، ولعل ذلك يرجع إلى تناسب إطلاقه مع إيقاعية الأداء على المسرح إذ للأداء التعبيرى إيقاعية خاصة تتطلب انطلاقا وجهورية يلائمها المجرى المفتوح كما كان لكثرة تواتر الألف دور فى غلبة المجرى المفتوح ناهيك عن حسن أداء المجرى المفتوح مع الأصوات ذات الحضور الإيقاعى فى الخواتيم كالباء والميم والراء واللام والياء، وقد تفوقت حركة الفتح القصيرة مجرى صوتيا فى أعمال قمبيز – ومجنون ليلى وعنترة والبخيلية والست هدى فوصلت لثلث شعره المسرحى موحد الروى تقريبا، وهى نسبة جد رفيعة تجاوز بها المجرى المكسور ذا الحضور الأقوى فى مجمل أدبنا العربى قديمه وحديثه، وقد بلغت نسبة هذا الأخير فى شعرى شوقى الغنائى والمسرحى على السواء

*- راجع فى ذلك الجدول المثبت بدراستنا فى الفصل الثانى ص:

حوالى (٣١٪) وهو هبوط حاد بنسبة اتخاذ ذلك المجرى تاجاً صوتيا ختاميا مقارنة بسالفى شوقى من الشعراء، ولعل حضور الكسرة تمثل أكثر فى أعمال مصرع كليوباترا وعلى بك الكبير التى احتل فيها المجرى المكسور قمة استعمالات شوقى تواتراً فى أعماله المسرحية على الإطلاق ولعل ذلك يعزى إلى تراجع مجريى الفتحة والضمة مما أتاح الفرصة للكسر والسكون للحضور ويعزى كذلك لكثرة مركبات الإضافة والجزم والجر فى منطقة التفاعل التقفوى، أما الضمة كحركة روى فقد لوحظ تراجعها الدائم من قديم الشعر العربى إلى حديثه وقد هبط بها شوقى جداً حتى عن شعره الغنائى بما يقرب من نسبة (١٠٪) إذ بلغت النسبتان (٢٣,٤٤٪ : ١٣,٣٦٪) وهو تراجع نرجعه إلى عدم صلاحية المرفوعات فى لغتنا العربية إلى منطقة التقافى فى الشعر المسرحى إذ إنها ليست حيز فاعلية أو ابتداء أو إخبار بقدر ما هى حيز مفعولية أو حالية أو ما إلى ذلك من ألوان التركيب الإيحائى ذى الدلالات المؤثرة. وعلى كل فإن هذا الحضور للقوافى المطلقة مجملة لا يعد مستغربا فى الشعر المسرحى إذ إن إيقاعية الأداء المسرحى تتطلب حضورا صوتيا خاصا ذا نبر رفيع حاد كما أن للوقف فى الشعر المسرحى تأثيرا بينا فى تعلق السمع فى الإنشاد بكلمة القافية ومن هنا دار التباين بين الإشباع وعدمه وبين المسارين تباين المجرى وتعددت شيت التلوين الصوتى، وشوقى فى كل الأحوال باين جميع شعراء العربية فارتقى بالفتحة مجرى صوتيا ارتقاء ظاهراً بينما تراجع بالضمة عن غير المعهود وظل على حاله مع الكسرة وإن تراجع بها أيضا عن المستقر فى واعية الشعر العربى، أما الروى المقيد فى شعر شوقى المسرحى فقد بلغ نسبة جد رفيعة المستوى إذ قفز به شوقى أيضا قفزة لم تتحقق له من قبل فعلى حين بلغ رويه المقيد فى الشعر الغنائى ضعف المقيد من شعر حافظ وجدنا أنه يشغل نسبة (٢٢,٥٣٪) من شعره المسرحى وهذا الأمر فى عمومه يستلفت الانتباه إذ ليس من المعقول أن يهمز شوقى بالفرار من تحريك الروى إلى تقييده لتقصير فى الإلمام بقواعد الضاد، وليس من المقبول أيضا أن يكون التقييد لغير هدف فنى يقصده شوقى، وأظنه الثقل الصوتى المتوج لحرف الروى والذى يصنع له ظهوراً فى خاتمة التكتل حسنا، ونسبة المقيد عامة تباينت من عمل لعمل عن النسبة العامة إذ بلغت فى "على بك الكبير" حوالى (٣٠٪) بينما تراجعت فى "الست هدى" إلى (١٤٪) ودارت بقية الأعمال بين هاتين النسبتين لتعطينا فى النهاية هذه النسبة النهائية التى يرتفع بها شوقى بالسكون حركة ارتفاعا لم يسبق به، والجميل فى الأمر قدرة شوقى على اتخاذ

التقييد سواء أكان مجردًا أم بردف أو تأسيس نغمة صوتية يظهر عن طريقها عطاء الأصوات المجهورة إذ السكون أقوى فى الإسماع لها رويا، كما أن لأضربها المتباينة من تجريد أو ردف أو تأسيس أو وصل بالهاء قوة إسماع تحكم لهذا الروى بالنجاح الإيقاعى وبخاصة أن معظم المقيد جاء مع وزنى الرمل والرجز وهما وزنان ذوا حضور تنغيمى خاص، وعلى كل فإن خلخلة شوقى للمعهود مع مجريبى الفتحة والسكون يحملنا على تناول العلاقة بين حركة الروى والحركات فى متن النص وما إذا كان لذلك تأثير فى إيقاعية الأداء أم لا.

حركة الروى وعلاقتها بالحركات فى متن النص:

إن حركة الكلم الداخلية تحكمها المواقع الإعرابية، بينما يتحكم اختيار كلمة بعينها فيما تحويه تكويناتها الصوتية من تنغيمات حركية، وهذه الأخيرة تفرضها الحركة النفسية للشاعر حال اندماجه فى حميا إبداعه أولا ومدى علاقتها بموقع الصوت من الجهاز الصوتى ثانيا، ثم التلوين التنغيمى المتماهى مع شخصية وانفعال وعاطفة المتكلم ثالثا، وبخاصة فى الشعر المسرحى الذى تتحكم أدوار أبطال العمل فى توقيع أصواته وزنا وقافية وحركة وتنغيما، وفى بحثنا عما إذا كان لحركة الروى فرضية على ما سلفها من حركات فى متن النص نتفحص نسب الحركات الأربع لبعضها فى أربعة القطع التالية:

* القطعة الأولى – من مسرحية "قمبيز" مفتوحة الروى على وزن الوافر

النص:

الملكة [إلى قمبيز]

وَهبكَ بلغتَ يا مولاىَ مصرًا

الملك: وماذا عندَ مصرَ؟

الملكة: تجئُ غابًا

ترى أسدَ القتالِ عليهِ شتى تقلّدتِ الصوارمَ والحرابا

وثمَّ ترى الفيالقَ من رُماةٍ تكادُ قسيُّهمْ تردُ السّحابا

إذا نظرُوا على زادٍ غرابًا أصابُوا بينَ عينيهِ الغرابا

الملك [يبتسم مستهزئا]

رُماةٌ

[ثم إلى فانيس والوصيفة]

حدّثوها كيفَ أرمـــى وكيفَ أصيبُ فى السُّحبِ العقابا

الملكة: أنتَ بجمعهمْ تقتاسُ كسرى وأنتَ الموتَ حيثُ رمى أصابا

سلم تدرج الحركات:

رقم البيت	الشطر الأول					الشطر الثانى			
	فتحة	ضمة	كسرة	سكون		فتحة	ضمة	كسرة	سكون
١	١٣	-	١	٥		١٢	١	٤	٢
٢	١٣	-	٣	٢		١٣	-	٣	٣
٣	١٢	١	٣	٤		٨	٤	٥	٣
٤	١٢	٢	٣	٢		١١	١	٢	٤
٥	٨	٤	٣	٤		٧	٤	٤	٤
٦	٨	٢	٤	٥		١٣	٢	-	٤
المجموع	٦٦	٩	١٧	٢٢		٦٤	١٢	١٨	٢٠

هنا تساوت حركات الشطرين فى العدد ولكن بدت الغلبة تماما للفتحة التى هى أخف المصوتات على اللسان العربى، ونظراً لأنها هى والألف لا تحتاجان جهداً عضليا فى النطق لكونهما قريبتان من الشفتين لأن مخرجهما أمامى نصف مفتوح، فقد تصدرتا قمة التدرج الحركى، ولعل ذلك يعزى لاتخاذه الألف ردفا ووصلا على السواء مما اقتضى تحريك الحرفين السابقين لهما بالفتحة القصيرة مما ضاعف التصويت بالفتحة فى هذه المنطقة وفرض لها ترصيفا صوتيا خاصا، وكذلك أكثر شوقى فى منطقة التقفية من استعمال صيغة "فعالا" فصنع بذلك تلافحا حركيا جميلا، فضلا عن أن طبيعة الحديث بين ملك متغطرس وملكة لها منزلتها تفرض عليهما اللجوء إلى المقاطع الطويلة المفتوحة تناسبا مع نبرة الفخر والتباهى التى تلائم الموقف، وذلك لأن المقاطع المفتوحة تهيئ للملقى مجالا رحبا لتفخيم الحركات وإشباع الألفاظ على النحو الذى يمكنه من تحقيق أداء صوتى له تميزه، وعلى غير المعهود أيضا وجدنا السكون تلى الفتحة تواترا، بل وتحتل مناطق ارتكاز صوتى متميزة إذ تستغل دائما صلابة أحرف الجهر وتوزع نفسها عليها التوزيع المظهر للنبر الممتع، ثم تأتى الكسرة فالضمة فى المرتبتين الثالثة فالرابعة ولعل تراجعهما يعود إلى التركيب أكثر من أى شئ آخر.

* القطعة الثانية — من مسرحية "عنترة" مضمومة الروى وعلى وزن الطويل:

النص:

صخر: شُبُولٌ تَرَبَّى فى البُيُوتِ أغَابَةٌ ... حِمَاكُم؟

عنترة: ... وَنَحْنُ الأُسْدُ فى الغَابِ نَسْرَحُ

وَمَالَكَ يَا هَذَا وَعَبْسٍ وَدُورِهَا ... وَمَا أنتَ؟ مَنْ هَذَا الفَتَى المُتَوَقِّحُ

صخر: فَتًى زَائِرٌ مِنْ عَامِرٍ مِنْ سَرَاتِهَا ... وَمَا هُوَ إلاَّ مُعْجَبٌ مُتَمَدِّحُ

عبلة: جَبَانٌ — ذَلِيلٌ جَاءَ عَبْسًا وَمَاءَهَا ... يُعَرِّضُ لِلإفْكِ العَذَارَى وَيَفْضَحُ

فتاة: فَتَى عَامِرٍ فِى كُرْبَةٍ ابْنَ عَامِرٍ ... يَكَادُ فَتَاهَا فِى السَّرَاوِيلِ يَسْلَحُ

ناجية: أسَأتَ بِهِ يَا عَنْتَرَ الظَّنَّ

عنترة: مَا أرَى ... وَأسْمَعُ؟ أنثَى عِنْتُكَ يَا فَحْلُ تَنْضَحُ

سلم تدرج الحركات:

رقم البيت	الشطر الأول					الشطر الثانى			
	فتحة	ضمة	كسرة	سكون		فتحة	ضمة	كسرة	سكون
١	٧	٨	٢	٤		٨	٥	٣	٦
٢	١٦	٢	٢	٢		١٥	٢	١	٤
٣	١١	١	٦	٥		٩	٥	٢	٤
٤	١٥	٢	٢	٤		٩	٣	٤	٥
٥	١٠	٢	٦	٤		١٣	٢	٤	٢
٦	١٥	-	٢	٤		١٢	٤	-	٥
المجموع	٧٤	١٥	٢٠	٢٣		٦٦	٢١	١٤	٢٦

فى هذا النموذج زاد عدد الحركات عامة وذلك لكثرة مقاطع الطويل، ولكن ظل للفتحة تألقها وظلت فى الصدارة تليها السكون وهذا أمر خرج به شوقى عن المعهود فى الشعر العربى عامة ولعل ذلك راجع، كما سلف أن أوضحنا، إلى الحاجة إلى إظهار النبر على الأصوات المجهورة التى تعطيها السكون ظهوراً صوتيا خاصا، وجاءت الضمة فى المرتبة الثالثة ولوحظت زيادتها الحركية فى الشطر الثانى كتمهيد صوتى إلى حركة الروى الأخيرة، وعلى غير العادة احتلت الكسرة المرتبة الأخيرة، والملفت للنظر فى هذه القطعة احتلال الضمة المرتبة الثالثة بنسبة أقل من الخمس، وهى النسبة التى أقرها لها علماء الأصوات.

* القطعة الثالثة — من مسرحية "على بك الكبير" مكسورة الروى على وزن البسيط.

النص:

مراد بك: قُمْ مُصطفى، هذهِ الحَسناءُ تعجبُنى   أليسَ يكفيكَ فيها ألفُ دينارِ

مصطفى: ألفٌ !! قبلت

مراد بك: إذنْ تأتيكَ كاملةً   فاخرُجْ ببنتكَ واحملْها إلى دارِى

آمال: أبى—أبى—أنتَ تمضى بى وتحملنى   كالشاةِ !! هذا لعمرى أعظمُ العارِ

مصطفى: آمالُ

آمال: قِفْ أنتَ عبدُ المالِ يا أبتى   تلقى البرئَ لأجلِ المالِ فى النارِ

لا سيّدى، لا أبى، لا تذكُرا ثمنًا   فلستُ مخلوقةً للبائعِ الشارِى

مصطفى لنفسه:

ربّاه أعظمُ منْ وَجدىَ ومنْ شَفَقى   على ابنتى اليومَ إعجابى وإكْبارى

سلم تدرج الحركات:

رقم البيت	الشطر الأول				الشطر الثانى			
	فتحة	ضمة	كسرة	سكون	فتحة	ضمة	كسرة	سكون
١	٨	٥	٥	٥	١٠	١	٧	٣
٢	٩	٢	٥	٦	٩	١	٧	٥
٣	٧	١	١١	٣	١٣	١	٤	٤
٤	١٣	٢	٤	٤	٧	١	٩	٥
٥	١٤	١	٥	٣	٩	٣	٥	٥
٦	٩	٢	٦	٥	١١	-	٧	٥
المجموع	٦٠	١٣	٣٦	٢٦	٥٩	٧	٣٩	٢٧

الفتحة فالكسرة فالسكون فالضمة، هكذا جاء ترتيب الحركات فى هذا النص، ولعل ذلك راجع فى الأساس إلى تراجع الفتحة تواترا أولا، ثم غلبة تراكيب الخفض التى تكثف الكسرة فى مواضع بعينها، كما كان للترصيف الحركى الممهد للروى تدخل كبير فى غلبة الكسرة وشيوع نغمتها مما أفعم اللوحة بانكسار حركى يحاكى الحالة النفسية التى تعترى أبطال المشهد، ولوحظ أيضا الانخفاض البين لحركة الضمة التى تراجعت تماما عن المعهود فى استعمالات الشعراء.

* القطعة الرابعة – من مسرحية "مصرع كليوباترا" ساكنة الروى على وزن المتقارب.

النص:

كليوباترا: وَهلْ يَطفأ اللّونُ؟

أنوبيس: لاَ بَلْ يَضئْ كمَا رَفَّ بَعْدَ القِطافِ الزّهرْ

كليوباترا: وَهلْ يُبْطِلُ الموتُ سحرَ الجُفُونِ وَيُبْلى الفُتورَ وَيُفْنى الحَوَرْ

أنوبيس: كعَهْدِ العُيونِ بطيْفِ الكَرى إذَا الجَفْنُ نَاءَ بِهِ فانْكَسَرْ

كليوباترا: أبى، وَالشّفَاهُ؟

أنوبيس: لوافى الذّبول كمَا احتضرَ الأقحوانُ النّضِرْ
وَمَا الموتُ أقسَى عليهَا فمَا وَلاَ قُبْلةٌ مَنْ عَوادى الكِبَرْ

كليوباترا: وَمَا عَضّةُ النّابِ؟

أنوبيس: وَخَزٌ أخفُّ وأهوَنُ من وَخَزَاتِ الإبَرْ[1]

---

[1] – المسرحيات: ص٥١٣.

سلم تدرج الحركات:

رقم البيت	الشطر الأول				الشطر الثانى			
	فتحة	ضمة	كسرة	سكون	فتحة	ضمة	كسرة	سكون
١	٨	٤	٢	٦	١١	-	٢	٥
٢	٤	٦	٣	٦	٥	٥	٤	٥
٣	٦	٣	٤	٤	٨	١	٢	٤
٤	٧	٤	٦	٢	٧	٤	٢	٥
٥	١٤	١	-	٤	٩	١	٤	٥
٦	١٠	٣	١	٦	٨	١	٣	٤
المجموع	٤٩	٢١	١٦	٢٨	٤٨	١٢	١٧	٢٨

كان للتلوين الإيقاعى الداخلى لوزن المتقارب كبير أثر فى شيوع السكون داخل الأبيات والملاحظ هنا عدم استئثار منطقة الارتكاز القافوى وحدها بهذه الحركة، إنما هناك تعادل تام فى نسبة توزيع هذه الحركة على أصوات الشطرين التوزيع الذى يريح النفس لتحكم باطمئنان على حسن أداء هذه الحركة الإيقاعى، والذى جعلها تتربع على المرتبة الثانية مخلية المرتبتين الأخيرتين لحركتى الإطلاق الضمة فالكسرة اللتان تعادلتا تواتراً وإن تباينتا تلوينا لتدعا للسكون حرية التوقيع داخل التكتلات الصوتية ناهيك عما أضافه تتويجها لحرف الراء اللثوى المجهور من حضور إيقاعى بيِّن.

وبمقارنة نسب تواتر الحركات الواردة فى أربعة النصوص السالفة يتضح لنا ما يظهره الجدول التالى:

النص	الوزن	العمل	الروى	عدد الحركات	نسبة التردد (٪)			
					فتحة	كسرة	ضمة	سكون
الأول	الوافر	قمبيز	مفتوح	٢٢٨	٥٧	١٥	٩	١٨
الثانى	الطويل	عنترة	مضموم	٢٥٩	٥٤	١٣	١٤	١٨
الثالث	البسيط	على بك الكبير	مكسور	٢٦٧	٤٤	٢٨	٧	٢٠
الرابع	المتقارب	مصرع كليوباترا	ساكن	٢١٩	٤٤	١٥	١٥	٢٦
			المجموع	٩٧٣	٤٨٦	١٧٧	١١٠	٢٠٠
			النسبة(٪)	١٠٠	٤٩,٩٤	١٨,١٩	١١,٣٠	٢٠,٥٥

إن لعدد مقاطع كل وزن دخلا بينا فى عدد أصواته وبالتالى فى عدد حركاته إذ كلما كثرت مقاطع الوزن كثرت حركاته، وكذلك لا ينكر ما بين الحركة والوزن من ارتباط إذ لطبيعة الوزن أثر حاد فى التلوين الحركى ذى الأثر البين فى إيقاعية الأداء، فضلا عن فرضية الحالة النفسية للشاعر حال إبداعه وخضوع التلوين الداخلى لما عليه الشاعر من انطلاق أو إنكسار إذ الشعر انعكاس طبيعى للحالة الوجدانية التى تجلل ذات المبدع.

أما تفوق الفتحة فيرجع إلى خفتها وقربها مخرجا من الشفتين وغلبة تواجدها فى معظم الكلم العربى، على حين يعزى تأخر الضمة لثقلها على اللسان العربى عامة ولعدم توفر بناها التركيبية على مواقعها بالسهولة الكافية فهى وأختها الكسرة، كحركتى انطلاق، نادرتا التواتر فى كلمنا العربى عامة، بينما يفاجئنا شوقى كعادته بعلو نسبة استعماله السكون حركة صوتية داخلية مجللة لأصواته المستعملة، والجميل هنا دورانها داخل التكتلات ذاتها وبعيداً عن مجرد التكتل التقفوى، فهى كحركة فى زيادة مستمرة وإن كان لها ارتباط بأوزان بعينها كالرمل والمتقارب والرجز، ولعل ذلك يرجع فى الأساس لانسيابية تفاعيل هذه الأوزان وحجلانها وقصر مقاطعها مما يتيح الفرصة للسكون فى الحضور، فضلا عما يتطلبه التراشق الحوارى من حدة ووقف فى مواضع بعينها وضغط صوتى على أحرف بعينها فى وسط التكتلات مما يفتح الباب واسعًا أمام السكون للحضور المنغم الممتع، وعلى كل فمعيارية التواتر فى حاجة لتوفر دراسات عديدة على هذا المنحى، ليس فى الشعر فحسب إنما فى القرآن الكريم أيضا وفى النثر علنا نحكم دور الحركة فى معيارية الأداء، وفى النهاية لن ننكر دور الحركة فى إيقاعية أداء الشعر عامة والشعر المسرحى بخاصة تلك التى نجح شوقى فى توظيفها لخدمة إبداعه ليظهر لنا فى النهاية فى ثوبه ذاك القشيب.

أولاً: المصادر العربية

١- الشفاء – الرياضيات – ٢- جوامع علم الموسيقى: ابن سيناء – تحقيق / زكريا يوسف – نشر وزارة التربية – القاهرة ١٩٥٦ م.

٢- الشفاء – المنطق – ٩ – الشعر

تحقيق / عبد الرحمن بدوى، الدار المصرية للتأليف والترجمة – القاهرة ١٩٦٦م.

٣-الصاحبى: ابن فارس- تحقيق د/مصطفى الشويحى طبعة بيروت- دت.

٤- القوافى للتنوخى: تحقيق د/عونى عبد الرؤوف الخانجى- القاهرة- طبعة ثانية ١٩٧٨م.

٥- الكافى فى الموسيقى: أبو منصور الحسن بن زيلة، تحقيق / زكريا يوسف – القاهرة – دار القلم.

٦- الكتاب: سيبويه – تحقيق عبد السلام هارون هـ ع ك ١٩٧٥ م

٧- المنزع البديع فى تجنيس أساليب البديع: أبو محمد القاسم السلجماسى- تحقيق د/علاء الغازى- الرباط مكتبة المعارف- طبعة أول ١٩٨٠م.

٨- الموسيقى الكبير: الفارابى- أبو نصر محمد بن طرخان- تحقيق/غطاس عبد الملك- القاهرة دار الكتاب العربى- دت.

٩- الوافى فى العروض والقوافى: الخطيب التبريزى – تحقيق فخر الدين قبادة.

١٠- ثلاث رسائل للجاحظ: رسالة القيان – المكتبة السلفية – القاهرة ١٩١٠ م ..

١١- ديوان أبو الطيب المتنبى: شرح أبى البقاء العكبرى – ضبطه وصححه مصطفى السقا، وإبراهيم الإبيارى، وعبدالحفيظ شلبى – دار المعرفة – بيروت – لبنان.

١٢- ديوان أحمد شوقى: توثيق وشرح وتعقيب – د/أحمد الحوفى – طبعة دار نهضة مصر القاهرة – دت.

١٣- رسالة نصير الدين الطوس فى علم الموسيقى: تحقيق زكريا يوسف – القاهرة – دار القلم.

١٤- عيار الشعر: ابن طباطبا العلوى- تحقيق د/الحاجرى- ود/زغلول سلام- المطبعة التجارية بمصر.

١٥- **قواعد الشعر:** ثعلب ـ تحقيق ـ رمضان عبد التواب القاهرة ـ الخانجى ـ ١٩٩٥م.

١٦- **منهاج البلغاء وسراج الأدباء:** حازم القرطاجنى تحقيق ـ محمد الحبيب بن الخوجة ـ دار الكتب الشرقية تونس ١٩٦٦م.

١٧- **نقد الشعر:** لبلا الفرج قدامة بن جعفر. تحقيق/كمال مصطفى، مكتبة الخانجى الطبعة الثالثة

ثانياً : المراجع العربية

١- **الأسس الجمالية فى النقد العربى عرض وتفسير ومقارنة:** د/عز الدين إسماعيل - دار الفكر العربى ١٩٩٢

٢- **الأسس المعنوية للأدب:** د/عبد الفتاح الديدى الهيئة المصرية العامة للكتاب بالطبعة الثانية ١٩٩٤.

٣- **الأصوات اللغوية:** د/عبد الرحمن أيوب مطبعة الكيلانى ـ القاهرة ١٩٦٨م

٤- **الأصوات اللغوية:** د/ أنيس - مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٩٥م .

٥- **الأصول الفنية لأوزان الشعر العربى:** د/محمد عبد المنعم خفاجى ، د/عبد العزيز شرف، دار الجيل ببيروت (الطبعة الأولى ١٤١٢هـ ـ ١٩٩٢م)

٦- الإنشائية العربية: جمال الدين بن الشيخ - طبعة باريس ١٩٧٥م

٧- البنية الإيقاعية فى شعر حميد سعيد: د/حسن الغرفى، وزارة الثقافة والإعلام - دار الشئون الثقافية العامى - بغداد ١٩٨٩م

٨- البنية الإيقاعية فى شعر البحترى: عمر خليفة بن إدريس - رسالة دكتوراه - كلية الآداب - جامعة الإسكندرية - ١٩٩٧ - لم تنشر.

٩- البنية الإيقاعية فى شعر السياب: د/ سيد البحراو - رسالة دكتوراه - جامعة القاهرة - ١٩٨٣

١٠- البنية الإيقاعية فى شعر حافظ إبراهيم: محمود عسران - رسالة ماجستير - كلية الآداب - جامعة الإسكندرية - ٢٠٠١م

١١- البناء العروضى للقصيدة العربية: د/محمد حماسة عبد اللطيف، دار الشروق - الطبعة الأولى (١٤٢٠ هـ - ١٩٩٩م)

١٢- التجديد الموسيقى فى الشعر العربى "دراسات تأصيلية تطبيقية بين القديم والجديد لموسيقى الشعر العربى": د/رجاء عيد، منشأة المعارف

١٣- التجديد فى الأدب المصرى: د / عبد الوهاب حمودة .

١٤-الثقافة العربية أسبق من ثقافة اليونان والعبرية: العقاد

١٥- الجملة فى الشعر العربى: د/محمد حماسة عبد اللطيف،مكتبة الخانجى الطبعة الأولى (١٤١٠ - ١٩٩٠م)

١٦- الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية: د/عبد الله محمد الغذامى، الهيئة المصرية العامة للكتاب (الطبعة الرابعة ١٩٩٨م)

١٧- الزحاف والعلة — رؤية فى التجريد والأصوات والإيقاع: د/أحمد كشك — دار غريب — ط أولى ٢٠٠٥م

١٨- الشعر العربى الحديث - بنياته وإبدالاتها: محمد بنيس الدار البيضاء - دار توبقال طبعة أولى ١٩٩٠م

١٩- الشعر العربى الحديث (الشعر المعاصر): د/محمد بنيس، دار توبقال للنشر - الطبعة الثانية ١٩٩٦م.

٢٠- الشعرية العربية: د/جمال الدين بن الشيخ — دار توبقال للنشر — المغرب - طبعة أولى ١٩٦٦م

٢١- العروض بين التنظير والتطبيق: محمد عامر وآخرون الخانجى - القاهرة - طبعة ثانية ١٩٨٥م.

٢٢- العروض تهذيبه وإعادة تدوينه: د/جلال الحنفى - مطبعة العانى - بغداد ١٩٧٨.

٢٣- العروض العربى ومحاولات التطور والتجديد فيه : د/فوزى سعد عيسى، دار المعرفة الجامعية ١٩٩٠م.

٢٤- العروض وإيقاع الشعر العربى (محاولة لإنتاج معرفة علمية): د/سيد البحراوى. الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣م.

٢٥- القافية تاج الإيقاع الشعرى: د/أحمد كشك القاهرة ١٩٨٣م.

٢٦- القافية دراسة صوتية جديدة: د/حازم على كمال الدين، مكتبة الآداب (١٤١٨ هـ - ١٩٩٨م).

٢٧- القوافى والأوزان صفحات من كتاب الإطار الموسيقى للشعر: د/عبد العزيز نبوى - ١٩٨٩م.

٢٨- اللغة الشاعرة: عباس محمود العقاد، دار نهضة مصر ١٩٩٥م.

٢٩- اللغة العربية مبناها ومعناها: د/تمام حسن، القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٣م.

٣٠- المدارس العروضية فى الشعر العربى : د/عبد الرؤوف بابكر السيد.المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، (الطبعة الأولى : ١٣٩٤ و.ر - ١٩٨٥م).

٣١- المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: د/عبد الله الطيب، دار الفكر - بيروت - ط٢ - ١٩٧٠م

٣٢- الموازنة الصوتية فى الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية: د/ محمد العمرى – أفريقيا الشرق للنشر – بيروت – لبنان – ط أولى ٢٠٠١م.

٣٣- النقد الأدبى الحديث : د/محمد غنيمى هلال. دار العودة - بيروت ١٩٨٧م.

٣٤- النقد الأدبى وقضايا الشكل الموسيقى فى الشعر الجديد : د/على يونس، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٥م

٣٥- إلياذة هوميروس : د/سليمان البستانى - دار إحياء التراث العربى - ودار المعرفة - بيروت - د ت.

٣٦- بدايات الشعر العربى الكم والكيف: د/عونى عبد الرؤوف - الخانجى - ١٩٧٦م.

٣٧- بنية القصيدة فى شعر أبى تمام: د/يسرية يحيى المصرى، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٧م.

٣٨- جرس الألفاظ ودلالتها: د/ماهر مهدى هلال – وزارة الثقافة – العراق – ١٩٨٠م.

٣٩- حافظ وشوقى: طه حسين، مكتبة الخانجى - القاهرة - د ت.

٤٠- حول البردة: د/إبراهيم الدسوقى جاد الرب مركز جامعة القاهرة للطباعة – ١٩٩٧م .

٤١- حول النظائر الإيقاعية للشعر العربى : د/محمد أحمد وريث، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان الطبعة الأولى ١٣٩٤ و. ر – ١٩٨٥ م

٤٢- حياة حافظ إبراهيم: عزيز أباظة – مؤسسة نصار للتوزيع والنشر، القاهرة.

٤٣- خصائص الأسلوب فى الشوقيات: محمد الهادى الطرابلسى ، المجلس الأعلى للثقافة ١٩٩٦م

٤٤- دراسة الصوت اللغوى: د/أحمد مختار عمر - القاهرة - عالم الكتب - طبعة أولى ١٩٧٦م

٤٥- دراسات فى النص الشعرى: د/عبده بدوى - دار الرفاعى - الرياض - ١٩٨٤م.

٤٦- شعر عمر بن الفارض (دراسة أسلوبية): د /رمضان صادق، الهيئة المصرية للكتاب ١٩٩٨م

٤٧- فصول فى الشعر ونقده: د/شوقى ضيف، دار المعارف (الطبعة الثالثة).

٤٨- فقه اللغة وخصائص العربية: د/محمد المبارك

٤٩- فلسفة الموسيقى الشرقية: ميخائيل ويردى — مطبعة ابن زيدون — دمشق — ط أولى القاهرة ١٩٤٨م

٥٠- فى البنية الإيقاعية فى شعر السياب — نحو منهج معاصر لدراسة الإيقاع فى الشعر العربى: د/سيد البحراوى رسالة دكتوراه — جامعة القاهرة — كلية الآداب ١٩٨٣م.

٥١- فى البنية الإيقاعية للشعر العربى: د/كمال أبو ديب — بيروت — دار العلم للملايين طبعة أولى ١٩٧٤.

٥٢- فى إيقاع شعرنا العربى وبيئته: د/محمد عبد الحميد — دار الوفاء — الإسكندرية - طبعة أولى القاهرة ٢٠٠٥م

٥٣- فى الميزان الجديد : د/محمد مندور — دار نهضة مصر القاهرة دت.

٥٤- فى النقد العربى: د/محمد مندور — نهضة مصر — القاهرة

٥٥- قضية الشعر الجديد: د/ محمد النويهى — دار الفكر العربى — ط ثانية ١٩٧١م .

٥٦- مسرحيات شوقى: هـ ع ك — ١٩٨٤م .

٥٧- مشكلة البنية: د/زكريا إبراهيم — مكتبة مصر — د ت

٥٨- معجم مصطلحات العروض والقافية: د/محمد على الشوابكة ، د/أنور أبو سويلم، دار البشير (١٤١٢ هـ - ١٩٩١م)

٥٩- مقدمة لالشوقيات المجهولة: د/محمد صبرى — مطبعة دار الكتب — ١٩٦١م .

٦٠- مقدمة لدراسة علم اللغة: د/حلمى خليل، دار المعرفة الجامعية ١٩٩٢م

٦١- ملامح التجديد فى موسيقى الشعر العربى: د/عبد الهادى عطية - دار المعرفة الجامعية د ت

٦٢- موسوعة الإبداع الأدبى: د/نبيل راغب، الشركة المصرية العالمية - لونجمان ١٩٩٦م ,

٦٤- موسيقى الشعر: د/إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية الطبعة السابعة ١٩٩٧م

٦٥- موسيقى الشعر العربى: د/شكرى محمد عياد، أصدقاء الكتب

٦٦- موسيقى الشعر العربى بين الثبات والتطور، د/صابر عبد الدايم، مكتبة الخانجى (الطبعة الثالثة ١٤١٣ هـ - ١٩٩٣م)

٦٧- موسيقى الشعر العربى (جزءان)، ظواهر التجديد، د/حسنى عبد الجليل يوسف، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٩م

٦٨- موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو، د/سيد البحراوى، دار المعارف (الطبعة الثانية ١٩٩١م)

٦٩- موسيقى الشعر العربى قضايا ومشكلات ؛ د/مدحت الجيار، دار المعارف الطبعة الثالثة - مزيدة ١٩٩٥م

٧٠- نظرة جديدة فى موسيقى الشعر العربى، د/ على يونس — هـ ع ك

٧١- نظرية البنائية فى النقد الأدبى، د/صلاح فضل، دار الشروق - الطبعة الأولى (١٤١٩ هـ - ١٩٩٨م)

٧٢- نظرية إيقاع الشعر العربى، د/محمد العياشى تونس، المطبعة العصرية ١٩٧٦م

ثالثاً: المراجع المترجمة

١- كتاب العربية الفصحى، هنرى فلاش - ترجمة د/عبد الصبور شاهين - طبعة بيروت ١٩٦٦م.

٢- كولردج، ترجمة د/محمد مصطفى بدوى — دار المعارف الطبعة الثانية ١٩٨٨م.

٣- مبادئ النقد الأدبى، ريتشاردز - ترجمة/ مصطفى بدوى

رابعاً : الدوريات :

١- مجلة التراث العربى عدد ٢٥ /٢٦ تشرين الأول /كانون الثانى — ١٩٨٦م —١٩٨٧م

٢- مجلة فصول - شوقى وحافظ - الجزء الثانى - المجلد الثالث العدد الثانى - مارس ١٩٨٣م.

٣- مجلة فصول — هـ ع ك - يناير سنة ١٩٨٦م.

٤- مجلة كلية الآداب — جامعة الملك سعود — المجلد التاسع — ١٩٨٢؛



الموضـــوع	رقم الصفحة